NA
440
D67

3 1761 07373986 4

SPISY
FILOSOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERSITY
V BRNĚ

OPERA
FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE
BRUNENSIS

REDIGUJÍ:
JUL. GLÜCKLICH, ARNE NOVÁK A FRANT. NOVOTNÝ

ČÍSLO 3

PROBLÉMY GOTIKY ITALSKÉ

NAPSAL

EUGEN DOSTÁL

BRNO 1923
S PODPOROU MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY VYDÁVÁ
FILOSOFICKÁ FAKULTA
V KOMISI POLYGRAFIE V BRNĚ, VEVEŘÍ 39

Nákladem filosofické fakulty Masarykovy university dosud vyšlo:

1. R. URBANEK. Jednota bratrská a vyšší vzdělání až do doby Blaho slavovy.
2. FR. TRÁVNÍČEK. K střídnicím za praslovanské ę v českém jazyce
3. EUGEN DOSTÁL. Problémy gotiky italské.

SPISY
FILOSOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERSITY
V BRNĚ

OPERA
FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE
BRUNENSIS

REDIGUJÍ:
JUL. GLÜCKLICH, ARNE NOVÁK A FRANT. NOVOTNÝ

ČÍSLO 3

PROBLÉMY GOTIKY ITALSKÉ

NAPSAL

EUGEN DOSTÁL

CENA 28 Kč

BRNO 1923
S PODPOROU MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY VYDÁVÁ
FILOSOFICKÁ FAKULTA
V KOMISI POLYGRAFIE V BRNĚ, VEVEŘÍ 39

6

NA
440
D67

TISKEM POLYGRAFIE V BRNĚ.

Úvod.

Umělecko-historická věda posledních let přinesla v mnoha směrech zásadní objasnění problémů z některých období umění. Tak na příklad bylo pro vylíčení vývoje renaissančního malířství a sochařství nashromážděno tolik materiálu, a tento materiál byl tak důkladně a všestranně zpracován, že po stránce ikonografické a technické, dále pak po stránce kritického zjištění původců obrazů a soch, zůstalo jen málo práce. Zdá se, že pro některá období větší díl kritické práce jest již vykonán, avšak pro všestranné vylíčení evoluce a objasnění problémů malířství, sochařství a architektury, bez ohledu na oblíbená témata, bylo přes velmi pozoruhodné příspěvky vykonáno ještě poměrně málo. Byla to hlavně vídeňská škola umělecko-historická s Wickhoffem, Rieglem a Dvořákem v čele, jež razila cestu k novému pochopení dějin umění. Tito badatelé viděli úlohu dějin umění nejen v ikonografii a v určování jednotlivých obrazů neb soch, nýbrž ve vylíčení genese a vývoje každého jednotlivého směru. Při tomto stanovisku bralo za své nutně přeceňování nějakého zvláště oblíbeného období; význam všech uměleckých směrů měl býti náležitě osvětlen. Práce byla nesnadná; nebylo pro tuto práci skoro vůbec základů. Nejhůře byly na tom dějiny architektury. Od dob Winckelmannových bylo ustáleno přesvědčení, že antika aneb její odlesk, italská renaissance, jsou vrcholy umění architektonického. Pro jiné směry neměla věda až do druhé polovice XIX. století porozumění. Tak byla zanedbávána severní gotika, tak bylo odmítáno jako úpadkové umění barokní, tak bylo úplně ignorováno období, o kterém chceme zde jednati a které bylo snad nejdůležitější dobou pro vývoj problému kostelů západoevropských, t. j. gotika italská.

Gotiku italskou pronásledovala již od dob Vasariho dvojí kletba. Pravověrnému italskému umění zdála se gotika italská příliš neitalskou. V Italii považovali od dob renaissance gotiku za nevítaného vetřelce a vyčítali jí, že vniknuvši do Italie, přerušila přirozený vývoj architektury, až zase renaissance zjednala nápravu, a teprve jejím vývojem se obrátilo umění italské na pravou cestu. Umění gotické, barbarské, bylo všeobecně odmítáno, třebaže Vasari přes pohrdání bar-

barským uměním nevědomky a jaksi proti své vůli doznává zvláštní krásu veledíla gotiky italské, totiž dómu ve Florencii. Mluví o této stavbě s nejvyšším uznáním, což jest význačné již proto, že také Ital, vyškolený v tradicích čisté renaissance, viděl v této stavbě něco, co bylo s jeho uměleckým cítěním spřízněno. Avšak to je jen ojedinělé uznání uměleckých hodnot gotiky italské, celkové stanovisko bylo a zůstalo odmítavým.

Vasari nezůstal sám se svým pohrdáním positivní práce gotiky italské. Jeho názory přejal ve formě poněkud zmírněné historik, jenž měl v druhé polovici XIX. století ohromný vliv na veškerou umělecko-historickou tvorbu: Jakub Burckhardt. Proň byl jen jeden ideál, antika, a podle jeho úsudku dosáhlo umění poantické jen jednou ještě vrcholu ideálního umění a to v době renaissance. Vše, co renaissanci předcházelo, bylo podle jeho názoru ještě nedokonalé a plné vad, a vidíme na příklad při starokřesťanském umění, že chybělo jemu úplně porozumění pro kladné tvůrčí síly tohoto období, plného kvasu a tříbění uměleckých sil. Románská a gotická doba jest mu také dosti daleka, jen v renaissanci vidí vrchol umění, ideální umění klasické, jak je nazval žák Burckhardtův Wölfflin. Avšak také to umění, které následovalo po renaissanci, nutno s jeho stanoviska odmítnouti, poněvadž se jím porušují věčně platné nezměnitelné zákony úplné harmonie a ideální krásy; je to umění barokní, na kteréž pohlíží Burckhardt a jeho žáci jako na úpadek umění klasického. Tím se vysvětluje, že celá velká škola historiků umění Burckhardtem vyškolených s pochopením rozuměla jen zjevům renaissance aneb zjevům renaissanci příbuzných a zanedbávala při tom jiná období umění, poněvadž k nim neměla a nemohla míti osobního stanoviska, a tím se staly vřelejší vztahy k umění nerenaissančnímu úplně nemožnými. Teorie rozkvětu, absolutního vrcholu a následujícího úpadku, teorie naprosto nekritická a nehistorická, ovládala veškerou umělecko-historickou tvorbu této skupiny. Zůstane navždy velkou zásluhou kritické historiografie nejnovější doby, že učinila přítrž těmto nevědeckým teoriím nejen ve všeobecných dějinách, nýbrž i v dějinách umění. Tím bylo pročištěno pole pro důkladné a nestranné badání ve všech obdobích dějinného vývoje uměleckého. Na místo romantismu nastupuje historický střízlivý kriticismus, jemuž nejde už o jednostranné hodnocení uměleckých památek, nýbrž o všestranné kritické prozkoumání veškerého umělecko-historického materiálu. Stanovisko geneticko-evoluční propracovalo se k vítězství a tím získalo také badání v obdobích až dosud historiky umění zanedbávaných. Odhaluje se nám ohromný význam umění gotického, a jsou to hlavně historikové francouzští a němečtí, již věnují veškeré své síly důkladnému pro-

zkoumání této velevýznamné epochy umění. Kdo by však očekával od tohoto oživení vědeckého badání hlavně v období gotiky také nějakého osvětlení gotiky italské, mýlil by se velmi. Bylo již řečeno, že kletba, která tížila italskou gotiku, byla dvojí.

Francouzským a německým historikům umění zdála se býti italská gotika příliš negotickou, klasickým uměním příliš prosáklou, jakýmsi konglomerátem různorodých prvků. Pro tyto historiky měla význam jen potud, pokud nesla v sobě rysy severního umění gotického. Byla tedy odmítána jednak přívrženci italského umění renaissančního, jednak badateli zabývajícími se gotikou severní. Že toto stanovisko neprospělo příliš našim znalostem o gotice italské, jest nasnadě.

Hrozilo-li nebezpečí kritickému ocenění gotiky italské se strany historického romantismu, jenž viděl vrcholný bod umění v antice a italské renaissanci, hrozí v době nejnovější nebezpečí neméně vážné se strany historicko-uměleckého mysticismu. Před několika lety vyšla Worringerova kniha „Abstraktion und Einfühlung", krátce pak poté „Form-Probleme der Gotik". Autor neomezuje se již na problémy období, jež jsme si navykli nazývati gotickým, nýbrž konstruuje jakousi gotickou umělecko-tvůrčí vůli, jež existovala a projevovala se uměním již v době stěhování národů, jež žila tajně v umění románském, projevila se v umění gotickém a byvši zatlačena renaissancí a barokem do pozadí, žije dále v umění nejnovější doby a čeká jen na vhodnou příležitost, aby se ukázala znova v umělecké tvorbě světu a aby slavila nové triumfy. Zatím však slavila triumfy jen teorie Worringerova, poněvadž našla v německé umělecko-historické tvorbě neočekávaný ohlas. Nesmíme ovšem zapomenouti, že Němci často ztotožňují pojem umění gotického a germánského, t. j. německého, a proto nás nepřekvapí, že tato teorie našla nejen vřelé přijetí, nýbrž byla ihned také dále zpracována a její platnost rozšířena. Jde zde o jakousi mystickou duši gotickou, která se jeví nejen v umění gotickém, specificky gotickém, nýbrž kterou nalézáme v umění národů nejstarších i nejnovějších, nevyjímaje na příklad umění egyptského a indického, jak nám dokazuje úplně nekriticky Karel Scheffler ve své knize: „Der Geist der Gotik." Že taková tvorba umělecko-historická, jež se pouští v nepřípustné míře do mysticko-filosofických spekulací, nemá nic společného s vážnou vědou umělecko-historickou, jež zjišťuje fakta, na jejichž základě se pokouší seřaditi fakta podle historického vývoje a snaží se podati přísně kritickou interpretaci jednotlivých článků tohoto vývoje, jest nasnadě. Ovšem ani mysticko-spiritualistický směr dějin umění nemohl najíti pravého pochopení pro gotiku italskou, poněvadž v této příliš silně vystupuje duch,

odporující duchu pravé gotiky, duch klasické antiky. Není tedy divu, že gotika italská nebyla oceněna po stránce kladné tvorby ani klasicko-romantickým směrem školy Burckhardtovy, ani směrem historicky-deskriptivním, jenž se po příkladu Viollet-le-Duca pokoušel zjistiti fakta gotiky severní na čistě materialistickém základu, a konečně ani nejnovějším směrem, jenž navazuje na práce Worringerovy a snaží se rozšířiti platnost teorií jím formulovaných na všechna období dějin umění. Ke spravedlivému ocenění gotiky italské, jež měla, jak se pokusíme dokázati, převážný vliv na vytvoření forem a koncepcí renaissance a jejím vlivem i na další umění celé Evropy, dospějeme jen tehdy, upustíme-li od teleologického stanoviska umění neznámého, zamítneme-li všechny teorie, jež se snaží interpretovati umělecko-historická fakta jen proto, aby se dokázala pravdivost té neb oné these. Bez ohledu na abstraktní pojmy nějakého úpadku aneb vrcholu v dějinách umění, jež jsou úplně nehistorické, protože to, čemu říkali úpadek, bylo skoro vždy přechodem k jiným problémům, pokusíme se v této práci zjistiti základy vzniku a vzrůstu gotiky italské a přejdeme pak ke kriticky-historickému ocenění vývojových fází tohoto období. Hlavní úlohou našeho rozboru bude, určiti podíl gotiky a antiky na vytvoření celku tak originálního, jako jest gotika italská. Avšak neméně důležitou úlohou je, ukázati vliv specificky italské gotiky na umělecký vývoj doby pozdější. Tu vzniká otázka, jak dalece došla starší literatura na cestě k spravedlivému ocenění významu gotiky italské, a co můžeme z těchto starších prací přijmouti za své aneb co nutno zavrhnouti.

Jak bylo již řečeno, věnovala věda svou pozornost gotice italské teprve tehdy, když padl starý názor o barbarství gotického umění, když historikové umění snažili se porozuměti veškerým obdobím uměleckého vývoje. V Německu byla to historicko-deskriptivní škola, jež začala se obírati italskou gotikou, ovšem ne problémy a úlohami italské gotiky; německým historikům šlo pouze o zjištění památek, o jejich přesný popis a stanovení filiace. Byl to Dehio, jenž první ve svých přípravných pracích pro své pozdější větší dílo ukázal na nejstarší památky gotiky italské, na opatství Fossanova, jež leží jižně od Říma, při dráze do Terraciny[1]). Je to vedle Chiaravalle di Milano opravdu nejstarší památka gotiky italské, ovšem italské v teritoriálním smyslu. Duch, jímž byla tato stavba prodšena, nebyl duchem umělců italských, nýbrž cisterciáků burgundských, kteří přišli z Burgundska do jižního Latia a přinesli s sebou své burgundské stavitelské umění. Dehio zjistil, že mezi

[1]) Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1891, str. 19 a n.

kostelem v Pontigny ve francouzském departementu Yonne a kostelem ve Fossanově jsou těsné vztahy.

Tři roky po tomto pojednání vyšla pak kniha základního významu pro dějiny gotiky italské z péra francouzského historika architektury Camilla Enlarta[2]). Enlart podal v této práci velmi důkladný (ačkoliv někdy chybný) popis veškerých památek stavitelských v Italii, jež byly podmíněny vlivem burgundské cisterciácké rané gotiky. Nutno však naprosto zamítnouti, aby tato burgundská raná gotika byla označována jako umělecká tvorba specificky cisterciácká. Tato raná gotika navazuje přímo na veškerý předešlý vývoj románského umění. Smíme sice mluviti o určitých provinciálních znacích, jimiž se liší tato burgundská gotika od gotiky, na příklad Ile de France aneb Normandie, nesmíme však zapomenouti, že tyto různosti nejsou specifickou vymožeností jistého řádu, zde cisterciáků, nýbrž jsou jen ukázkou, že vývoj architektury té které provincie šel svou vlastní cestou. Jen za účelem větší stručnosti budeme užívati výrazu cisterciácký, františkánský a dominikánský, při čemž však nezapomeneme na to, že tímto označením není ještě ničeho řečeno o vnitřním obsahu a problémech tak označené architektury.

Enlart analysuje tedy velmi důkladně všechny stavby podmíněné burgundsko-cisterciáckým uměním, snáší srovnávací materiál až do podrobností a dokazuje v celé práci, že celý vývoj gotiky italské byl podmíněn ranou gotikou burgundskou. Jest velmi význačné, že tento historiograf italské gotiky nepokouší se ani jednou, přirovnati stavbu gotiky italské ke gotickým stavbám severním XIII. a XIV. století na příklad ke gotickým chrámům v Remeši a Amiensu atd., nýbrž že v celé své práci mluví jen o vlivu této burgundské školy. Toto jeho stanovisko jest správné (ačkoliv ne z těch důvodů, které uvádí Enlart), poněvadž mezi gotikou severní a italskou jsou takové rozdíly, že umění to i ono třeba považovati za dvě mohutné samostatné větve, vyrostlé z jednoho kmene. Enlart snesl ve své knize neobyčejně mnoho materiálu, který jest zpracován dosti pečlivě a svědomitě, ačkoliv nelze nevytknouti několik zásadních vad. Tak nerozlišuje ještě přesně mezi dobami historické evoluce, dnes úplně určitě ohraničenými, na příklad mezi uměním lombardským a uměním německým, a pojem umění románského kryje se u něho částečně s pojmem umění byzantského. Další vadou jest, že zanedbává slohové ocenění jednotlivých památek. Kritika slohová,

---

[2]) Camille Enlart: Origines françaises de l'architecture gothique en Italie (Paříž 1894).

jak nám ji poskytla pro gotiku severní novější francouzská a německá věda, kritika vnitřních znaků staveb, vylíčení evoluce, všestranné kritické objasnění funkce jednotlivých součástí stavby, problém vytvoření prostoru vnitřního a utváření vnějšku dotyčné památky, jsou otázky, jimž se Enlart ve své práci nezabývá. Má jen jeden cíl a to ukázati závislost veškeré italské gotické architektury na jednom prameni, na gotice burgundské. Jak dalece zde dosáhl svého cíle, uvidíme v dalším průběhu naší práce. Podle jeho názoru byla gotika přenesena jako jediný nezměnitelný celek z Burgundska do Italie. Nevšímá si proto cesty, kterou kráčelo italské umění stavitelské až do té doby, kdy se vyskytují první památky gotiky v Italii. Bude naší úlohou prozkoumati jeho tvrzení, pokud se týče převážného vlivu burgundského na gotiku italskou a uvésti po případě toto tvrzení na patřičnou míru.

Po této knize, jež se zabývala výhradně gotikou italskou, následovalo velké dílo Dehiovo a Bezoldovo, jež věnovalo také dosti značného místa gotice italské[3]). Toto dílo přineslo mnoho materiálu k vědeckému zpracování dějin architektury. Nemůžeme ovšem říci, že by bylo přineslo již dějiny vývoje architektonických problémů, protože vychází úplně ze stanoviska historicko-deskriptivního. Zůstane však vždy velkou zásluhou autorů, že daný materiál důkladně prozkoumali, roztřídili, popsali a přivedli do historického pořádku, založeného částečně podle evolučního stanoviska. Kdežto Enlart byl všude oslněn burgundsko-cisterciáckým vzorem, takže se nemohl propracovati k ocenění samostatné práce gotiky italské, dospěla tato kniha mnohem dále v ocenění a analysi podstaty gotiky italské. Autoři poukázali právem na několik velevýznamných prvků italské gotiky. Správně vystihli význam půdorysu, na příklad čtvercového půdorysu pole hlavní lodi, sklon k zúžení oken, s kteroužto okolností souvisí opět větší plocha stěny v gotice italské, dále snahu o vytvoření poměrně vysokých lodí postranních. Vše to nasvědčuje tomu, že autoři chtěli proniknouti do podstaty problémů hloub než se podařilo Enlartovi. Přes to však nelze ani zde mluviti o pronikavém a všestranném vylíčení zvláštních problémů gotiky italské; chybí všestranná slohová kritika. I u Enlarta i v této knize německých autorů nenechávají problémy přemocného severu místa pro patřičné porozumění problémů jihu. Také Dehio a Bezold vidí v gotice italské jen sloh kompromisů, a jako každý kompromis má i tento podle jejich mínění mnoho nedostatků, málo předností a nejvíce

[3]) G. Dehio und G. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, II, 490 a n.

bezbarvé prostřednosti. S jedné strany vlivy antiky, jež nepřestávala působiti na této staré kulturní půdě, s druhé strany vliv probouzejícího se severu, takové byly podle jejich názoru hlavní složky gotiky italské. Výsledek bylo stavitelství, jež nevyhovovalo ani první ani druhé složce.

Správné ocenění italské gotiky nebylo a nebude potud možné, pokud budeme ovládáni stanoviskem, že antika a gotika jsou dva vrcholy umění, podle nichž musíme posuzovati veškeré soudobé neb na nich závislé umění. Práce uvedených autorů zůstanou cenné tím, že podávají důkladný popis památek a poněvadž ve svazcích tabulových poskytly překrásný materiál srovnávací. Vliv této práce můžeme pozorovati nejlépe, povšimneme-li si veškerých novějších příruček německých, jako Wörmanna, Springera, Lübkeho atd. Ti všichni opírají se ve svých líčeních o výsledky vědecké práce Dehiovy a Bezoldovy. Z tohoto důvodu není tedy nutno zabývati se názory uvedených pomůcek. Jelikož také starší literatura, jako Gurlitt [4]), Mothes [5]), Burckhardt [6]) a Choisy [7]), nepřinesla nového světla do těchto problémů, uvedeme tyto starší autory jen tehdy, pokud nám poskytnou jejich názory více jasna k pochopení italské gotiky.

Ještě jednu práci nutno zde připomenouti a zaujmouti k ní stanovisko, jelikož je typická pro celou řadu podobných prací o architektuře. Je to menší studie, kterou vydal Hugo Harttung s názvem „Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik“ [8]). Podle názvu mohli bychom očekávati od této práce, že autor uvědomil si podstatné problémy gotiky italské, že podal vývoj a výsledek práce italských stavitelů, velkolepých staveb XIII. a XIV. století. Bohužel, po této stránce nás práce Harttungova mnohu novému nenaučí! Jelikož autor přistupuje k ocenění gotiky italské hlavně se stránky technické, jest samozřejmo, že nemá a nemůže míti pochopení pro otázky čistě umělecko-estetické. Pokouší-li se někdy vylíčiti odlišný karakter těchto problémů, děje se to jen mimochodem a cítíme jasně, že autor měl sice tušení o velkém významu těchto problémů, že se však nepropracoval k úplné jasnosti ve všech směrech. Chybí mu porozumění pro historický vývoj. Klade hlavní důraz na klimatické poměry Italie; tyto jsou podle jeho názoru hlavní příčinou zvláštního karakteru gotiky italské. Řemeslná stránka stavitelství jest mu mnohem důleži-

[4]) Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst, 1902.
[5]) Otto Mothes: Die Baukunst des Mittelalters in Italien, 1884.
[6]) Jakob Burckhardt: Der Cicerone, 9. vydání.
[7]) Choisy: L'histoire de l'architecture, Paříž 1899.
[8]) Hugo Harttung: Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik, Berlín 1912.

tější než stránka evoluční a estetická. Jeho dílo vychází úplně ze školy materialistické. Viollet le Duc a Ungewitter byli jeho vzory. Čerpal také mnoho z knihy Dehiovy a Bezoldovy. Kniha má však jednu velkou přednost; autor pochopil totiž, že gotiku italskou nelze srovnávati s gotikou severní, tím méně pak s antikou. Snaží se, aby pochopil tento zvláštní ráz gotiky italské, avšak jeho jednostranné stanovisko zabraňuje mu v hlubším pochopení tohoto významného vývoje. Četbou jeho knihy dozvíme se sice o mnohých podrobnostech, avšak základní rysy zůstávaly i u Harttunga nepochopeny [9]).

Hlavní výsledky našeho přehledu starší literatury o gotice italské jsou asi tyto: V literatuře uznává se všeobecně zvláštní ráz gotiky italské, pro který však nebylo ještě patřičného porozumění proto, že prozkoumání gotiky italské a jejích problémů nedělo se úplně nepředpojatě, nýbrž vycházelo vždy s určitého stanoviska, které oceňovalo hodnotu každého období architektury podle antiky a renaissance. Literatura nemohla dojíti spravedlivého ocenění gotiky italské, protože byla pokládána za barbarský předběžný stupeň k absolutně krásnému umění renaissance, aneb se vycházelo z gotiky severní, při čemž gotika italská jevila se jako nepodařený pokus, jako kompromis mezi gotikou severní a antikou, v Italii i ve středověku velmi vlivnou. Spravedlivé ocenění možno čekati však jen tehdy, upustíme-li od těchto absolutních stanovisek a prozkoumáme-li, jak se vyvíjela a utvářela gotika italská podle svých vlastních zákonů.

---

[9]) Když byla dokončena tato práce, kterou jsem předložil r. 1920 filosofické fakultě Masarykovy university v Brně, vyšla kniha A. Schmarsowa: Gotik in der Renaissance, Stuttgart 1921. I Schmarsow cítí potřebu prohloubiti znalost italské gotiky a jejího působení i v novém umění renaissančním. Zcela správně podotýká, že nelze stanoviti přesné hranice mezi gotikou a renaissanci v Italii, protože na příklad Brunelleschiovo působení svědčí o tom, že jeho umění koření hluboce v gotice. V této studii pojednává Schmarsow o všech odvětvích velkého umění, tedy vedle architektury také o plastice a malířství. Architektuře jsou věnovány dvě kapitoly, a to kap. II.: Gotische Baukunst a kap. III.: Brunelleschis Kirchen. V první z těchto kapitol objasňuje pojem gotického stavitelství, v druhé pak srovnává kostely San Lorenzo a Santo Spirito, stavby to Brunelleschiho, s výsledky slohového rozboru francouzské gotiky. Nelze s ním ve všech jednotlivostech souhlasiti, ačkoliv některé jeho postřehy jsou velmi správné. Jeho práce liší se od naší tím, že nezaujímá zásadního stanoviska k italské gotice: tím se vysvětluje jeho opomíjení historického vývoje problémů italské gotiky. Je to řada paralel duchaplně načrtnutá, ale historický podklad a důkazy chybí. Schmarsow thema naznačil, ale ani zdaleka ho nevyčerpal. Jeho kniha je však zajímavým důkazem, že v poslední době začínají se názory o italské gotice měniti, ačkoliv také jemu pojem italské gotiky jako směru zásadně odlišného od gotiky severní, unikl. Vrátíme se v poznámkách k této knize, pokud toho bude zapotřebí.

Fossanova.

Poukazovali jsme již v úvodu na to, že se první památky gotiky v Italii vyskytují nedaleko Říma. Jsou to památky seskupené kolem opatství ve Fossanově, kde burgundští cisterciáci vystavěli na sklonku XII. století první gotický chrám v Italii.

Abychom pochopili úplně význam této stavby, třeba se ohlédnouti po vývoji předchozím. Tvrdí se totiž, že raná gotika byla do Italie přenesena z Burgundska bez podstatné změny [1]), nutno tedy prozkoumati materiál starší, t. j. kostely Latia, jež byly vystavěny před opatstvím ve Fossanově. Půjde hlavně o to, abychom objasnili otázku, navazuje-li tato skupina přímo na tradice starší, můžeme-li mluviti o příkrém přelomu ve vývoji, jenž nastal právě vlivem této skupiny. Při tomto prozkoumání možno omeziti se jen na střední Italii, hlavně na Latium, poněvadž právě v této době nelze mluviti o jednotném vývoji stavitelství v celé Italii. Pevný základ pro posouzení významu rané gotiky Latia získáme, zjistíme-li stav architektury italské před raně gotickými stavbami, a zařadíme-li starší stavby do celkového vývoje církevního stavitelství italského XI. a XII. století.

Starokřesťanské umění dospělo na konci svého vývoje ke dvěma vzorům architektonického řešení monumentální stavby církevní, a to k basilice a stavbě centrální.

Vývoj pořímského západního umění zrcadlí se však hlavně ve vývoji a překonání formy basilikální. Tam, kde západní umění hledá řešení svých problémů ve formách stavby centrální, jde vždy o ojedinělé zjevy, které na celkový vývoj architektury neměly hlubšího vlivu. Nás tedy zajímá především otázka vývoje staveb basilikálních.

Vliv starokřesťanských basilik, z nichž byly nejvýznačnější basilika sv. Petra, Sta. Maria Maggiore, San Paolo fuori le mura a j., vysvětluje okolnost, že církevní stavitelství Říma a římské provincie zná skoro výhradně jen basilikální typ církevní stavby. Až do XIII. století podřizuje se římská architektura typu basiliky. Santa Sabina, San Lorenzo fuori le mura, St. Agnese, San Giorgio in Velabro, Sta. Maria in Cosmedin i mnohé jiné chrámy jsou svědectvím této skoro úplně nepřerušené tradice, ačkoliv jako výjimky nalézáme také stavby centrální. Zmíněné basiliky nejsou však jen mechanickým opakováním jednoho vzoru ; naopak, i v těchto poměrně jednoduchých stavbách jest možno nalézti značné rozdíly, předzvěstí nového vývoje. Tradice nebyla s to, aby překonala veškeré tvůrčí intence jednotlivých stavitelů. Srovnáme-li na příklad basiliku Sta. Maria in

[1]) Enlart n. u. m. 223 a n.

Cosmedin s basilikou San Giorgio in Velabro, vidíme, že lze mluviti o jistém vývoji basiliky prvé proti basilice druhé. Půdorys obou kostelů jest obvyklý jednotný basilikální půdorys. Přece však zpozorujeme rozdíl mezi soustavou obou basilik. Kdežto při basilice San Giorgio in Velabro spočívá arkáda výhradně na sloupech, vsunuje se při basilice druhé po každém třetím sloupu čtverhranný pilíř v řadu sloupů. Stavitel chtěl patrně na místě obvyklého metrického seřazení sloupů zavésti jistou rytmisaci podpor a vsunul proto pilíř mezi řadu sloupů. Šlo mu tedy již o jisté článkování řady podpor [2]).

Není to ojedinělý zjev, také jiné památky této doby ukazují sklon k tendencím, jež ve svém vývoji vedly k vytvoření umění románského. Podáme krátký náčrt těchto vývojových směrnic; všestranné vylíčení vývoje k umění doby románské leží mimo rámec této práce.

Skoro všechny římské basiliky ukazují jednotnou celkovou tendenci. V starokřesťanské basilice převládá jeden směr, a sice směr kupředu. Vstoupíme-li do basiliky, vedou nás všechny linie kupředu. Tomuto směru, jenž nutí zrak k oltáři, jsou podřízeny všechny architektonické články. Při vstupu do basiliky skýtá se hledajícímu zraku opora teprve v triumfálním oblouku, a tato caesura připravuje zrak na konečný cíl celé stavby, na apsidu s oltářem. Oltář tvoří tedy psychický střed celé stavby a zdůraznění tohoto psychického středu snaží se starokřesťanská basilika v první řadě dosáhnouti paralelismem všech čar, jež článkují zdi lodi hlavní. Nejvýraznější podporou těchto snah jest sloupořadí s arkádou, jež vedou zrak od sloupu prostředkem oblouku k sloupu následujícímu. Ani tvar arkády, ani sloupořadí nenutí zrak, aby se při tomto postupu vpřed zastavil, aby prodlel při jednotlivém článku celé řady. Vpřed k oltáři vede římsa nad arkádou, a řada oken stěny lodi hlavní. Celá soustava stěny hlavní lodi skládá se z několika vodorovných, takřka na sebe položených vrstev. Vidíme řadu podpor, sloupů, na nichž spočívá arkáda, nad tuto arkádu jest položena římsa buď jednoduchá aneb dvojitá. V posledním případě vsunuje se mezi tyto dvě římsy opět dosti vysoká vodorovná vrstva, a na všem tom spočívá pak vrstva poslední, do níž jsou prolomena okna. Velmi významná jest okolnost, že tyto vrstvy, položené jedna na druhou, nejsou nikterak v užším spojení. Není svislých tektonických článků, jež by spojovaly tyto na sebe položené vrstvy k směru vertikálnímu. Spojení mezi arkádou a okny pozorujeme jen

[2]) Toto rytmické článkování jest podle názoru některých historiků způsobeno přeměnami původních stavebních plánů; máme však za to, že právě pravidelnost článkování vylučuje pouhou náhodu. Dehio-Bezold na u. m., I, 105.

velmi zřídka, ponejvíce jsou bez souvislosti mezi sebou. Každá vrstva žije takřka svým vlastním vnitřním životem, spěchá svým vlastním tempem ke středu stavby, k oltáři. Jest to koordinace úplně samostatných, na sobě nezávislých vodorovných vrstev, ale všechny mají jednotnou tendenci kupředu k oltáři. Sloupy jsou postaveny tak blízko k sobě, že se dosahuje perspektivního krytí řady sloupů, volí-li se stanovisko u vchodu basiliky. Sta. Maria Maggiore, San Paolo v Římě i San Apollinare Nuovo v Ravenně jsou důkazem této okolnosti. Tím dosáhli stavitelé basilik značné koncentrace vůdčí tendence. Při starších basilikách jest toto seřazení sloupů čistě metrické, t. j. jeden sloup stojí za druhým bez nějaké caesury v celé řadě. Na uvedeném příkladu basiliky v Santa Maria in Cosmedin viděli jsme, že pozdější stavby začínají s rytmisací této jen metrické řady, že vnášejí ve stavbu nový prvek, a sice rytmisaci ve směru svislém [3]).

Celková tendence basiliky jest podporována prostředky mimotektonickými, hlavně malbami a mosaikami. Tím, že apsida jest postavena na konec hlavní osy celé stavby, a že v ní nachází svůj cíl hlavní tendence, jest zdůrazněna jakožto jedno z nejvýznačnějších míst celé soustavy. Její význam je ještě mimo to podepřen apsidiálními mosaikami, které jsou středem sensace, již prožíváme v basilice. Rafinované umění ilusionistické dovedlo stupňovati tuto sensaci do nejkrajnějších důsledků. Mohutnost, majestátnost a velikost jsou výrazy, jimiž můžeme charakterisovati dojem těchto umělecky i psychicky nanejvýš účinných apsidiálních mosaik. Centrální postavení apsidy jest velmi účinně podporováno mosaikami, jež pokrývají stěny hlavní lodi. Na jednom klasickém případě vidíme jasně velkou účinnost těchto nástěnných mosaik. Dlouhá procesí svatých vedou v chrámu San Apollinare v Ravenně zrak od vchodu ke středu stavby, provázejíce takřka pozorovatele tam, kde náboženský cit nachází své uklidnění. I plastické části celé soustavy, jako sloupy i hlavice, podléhají ve své plastické mluvě optickým vlivům, jež se jeví v ilusionismu mosaik. Triumfální oblouk i apsida počítají již pro svou poměrnou vzdálenost od pozorovatele s dojmem čistě optickým, malebným. Málokdy vystupují účinně články tektonické, aby vnesly ve stavbu jisté článkování; vše jest vypočítáno na sensace v převážné míře optické.

---

[3]) Viz hlavně Wittinga: Die Anfänge christlicher Architektur, Straßburg 1902. Práce byla pro nás směrodatná jen v hlavních rysech. Nelze souhlasiti se všemi vývody autorovými; v některých podrobnostech bylo nutno zaujmouti stanovisko odchylné.

Těmito okolnostmi se vysvětluje problém utváření vnitřního prostoru starokřesťanských basilikálních staveb [4]). Apsida i všechny stěny byly pokryty skoro úplně mosaikami; bylo tedy vyloučeno, aby prostor vnitřní mluvil k nám prostředky čistě tektonickými. Podmiňuje to vždy jistou plastickou určitost tvaru, a právě tato plasticky haptická, aspoň teoreticky ohmatatelná určitost tvarů chyběla všem článkům, jež budovaly vnitřní prostor basiliky. V nástěnných mosaikách jest všechno postaveno před jakési neurčité ideální prostranství, které jest znázorněno v mosaikách buď zlatým aneb temně modrým pozadím, na němž vystupují jednotlivé postavy. Základní plocha těchto mosaik jest hapticky úplně neurčitá. Vlivem optických prvků mizí určitost základní plochy jednotlivých mosaik, základní plocha ztrácí se v prostranství neurčitém, t. j. ideálním, pouze optickými prostředky existujícím. Tímto ilusionismem starokřesťanského malířství umění dosaženým rozplynutím prostoru do neurčitého nekonečna vyčerpává se prostorový problém starokřesťanské architektury [5]).

Další vývoj v tom směru, jak jej sledovalo ilusionisticky-optické umění starokřesťanské, zdál se býti nemožným. Umění dosáhlo na této dráze nejvyššího vrcholu, jehož mohlo dosáhnouti v tom okamžiku, kde nebylo patrně místa pro další pokrok, obrátilo se k jiným problémům a cílům. Malby v chrámě zůstaly, jejich karakter se však úplně změnil. Vývojem ztratilo malířství úplně ilusionistické tendence a obrací se více k plastickému propracování forem. Architektura počíná pomalu vymaňovati se z vlivu čistě ilusionisticky-optických směrů. Podrobné vylíčení vedlo by nás příliš daleko, chceme vytknouti jen hlavní stadia tohoto vývoje. Hlavní úloha připadla umění severnímu, kdežto již je ještě dlouho pod vlivem přemohutné tradice antiky. Tím se vysvětluje jeho poměrná konservativnost. Severní architektura prolamuje absolutní paralelismus, který jsme našli v starokřesťanské basilice a opouští zároveň ilusionistickou neurčitost vnitřního prostoru. Tyto změny měly pro celou budoucnost církevní architektury značné následky. Jde teď hlavně o to, dosáhnouti určitost vnitřního prostoru. V nenáhlém vývoji rozkládá se vnitřní prostor na jednotlivé části, na jednotlivé ideální kubické jednotky a teprve z těchto jednotlivých částí seskupuje se prostor celkový. Nutno nalézti jistou metrickou formuli, jíž by se dal vnitřní prostor vyjádřiti tak, aby se stal určitým. Jednotlivé články, jež jsou složkami celkové koncepce vnitřního prostoru, stávají se plasticky určitými.

---

[4]) Max Dvořák: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Malerei und Skulptur. Historische Zeitschrift, sv. 119, 10 a n.

[5]) Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie, 126 a n.

Malba, ač jest jí ještě hojně užíváno, ztrácí svou převážnou úlohu, již měla v období předešlém. Půdorys není již tak jednoduchý, jako u basiliky, nýbrž rozkládá se na několik dílů, polí (travée), jejichž seskupení tvoří teprve jednotný celek. Toto půdorysné rozčlánkování stavby nalézá ohlas také v tektonické mluvě vnitřního prostoru. Jednotlivé vrstvy, jež v starokřesťanské basilice ležely bez vzájemných vztahů nad sebou, vstupují teď v soustavu zcela jinou. Pomocí pilířů, tedy článků čistě tektonických, a pomocí arkády ve svazu s příporami pilířů, dosahuje se svislého článkování celé stavby. Hlavní úlohu měla v starokřesťanské basilice loď hlavní; v ní značily se hlavní tendence celé stavby. Lodi postranní byly prostorově hlavní lodi úplně podřaděny, zanedbávány ve svých funkcích. Nyní vstupují i lodi postranní do určitého poměru k hlavní lodi, jenž jest patrný nejen v půdorysu, nýbrž dá se opravdu v celé soustavě kostela zrakem postřehnouti, avšak tento poměr není poměrem celého prostoru hlavní lodi k celku lodi postranní, nýbrž podle zásad svrchu vylíčených vstupuje jednotlivé pole (travée) lodi hlavní do užší souvislosti s jednotlivým polem lodi vedlejší. Celkový prostor jest přiveden tímto způsobem pod jednotnou formulí, jež článkuje prostor. Jednotlivé tektonické články podřizují se této formalisaci stavby [6]).

Pilíře ve spojení se svými příporami článkují velmi účinně celou soustavu stěny hlavní lodi ve směru svislém. Jednotlivá pole jsou reliefně propracována podle zákona přísné symetrie. Okna hlavní lodi jsou vtělena do tohoto přísně symetrického článkování tím, že jsou postavena do hlavní osy každého jednotlivého pole; rovněž okna lodi postranní podrobují se tomuto systému, a vřazují se do této směrodatné osy. Tím stává se jednotlivé pole hlavním, prostorovým prvkem a z těchto ideálních prostorových prvků skládá se teprv prostor celkový, tedy prostor sekundární. Umění románskému nejde tedy o koordinaci vrstev horizontálně na sebe položených, nýbrž o seskupení ideálních svisle orientovaných kubických prostorových těles, jež jsou koordinovány, ale jinak než u starokřesťanské basiliky. Místo koordinace celých vrstev, vodorovně chrámem probíhajících, nalezneme u románských chrámů koordinaci úplně samostatných a nezávisle na sobě reliefně propracovaných těles, z nichž se skládá prostor celkový. Určitost prostorových, ovšem že imaginárních, tedy ideálních prvků, jest stupňována tím, že relief stěn, jež tvoří takřka obal takového prostorového prvku, je těmto tendencím důmyslně přizpůsoben.

---

[6]) W. Pinder: Einleitende Untersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, dále od téhož autora: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Dvořák n. u. m., 41.

Románské umění našlo cestu zpět k plastické určitosti a k prostorové jasnosti. Článkováním pilířů, oblouků arkády, oblouků kolem oken a jiných článků dosahuje umění románské výrazné reliefnosti stěny a tím značné plastické určitosti, která se zesiluje při skupením podobně vytvářeného pole lodi postranní. Vstoupí-li někdo do románského chrámu, působí naň hlavním dojmem jednotlivé pole. Jeho zrak nespěchá již k apsidě s oltářem, nýbrž mluva reliefu jednotlivých polí nutí jej k tomu, aby změnil svůj směr, aby postavil se proti každému jednotlivému poli celkového prostoru, aby prožil úplně všechny sensace, jež mu poskytuje toto travée. Netvrdíme, že se tak stane v každém jednotlivém případě, chceme jen načrtnouti postup, jak estetické dojmy v románském chrámě jsou vnímány.

Prvním krokem románského umění bylo tedy znovudobytí kubicky určitého vnitřního prostoru pomocí rozčlánkování celé stěny hlavní lodi v jednotlivá pole, jež měla svůj vlastní plastický a tektonický význam, takřka svůj vlastní vnitřní život. Avšak úloha nebyla ještě rozluštěna úplně. K úplné určitosti jednotlivého prostorového prvku chybělo ještě monumentálně určité uzavření každého takového tělesa. Tohoto uzavření prostoru do výše muselo románské umění dosáhnouti jinými prostředky než umění starokřesťanské. Nemohlo se spokojiti s otevřeným krovem aneb dřevěným, po případě kasetovaným stropem. Pokusy o překlenutí lodi jsou tak známé, že netřeba se jimi podrobněji zabývati. V románském umění vyhověla úplně teprve klenba křížová. Teprve tehdy mohli stavitelé přehlédnouti každé pole zvlášť. Tím nabylo každé pole úplné prostorové určitosti ve všech směrech. Obě stěny hlavní lodi vstupují prostřednictvím klenby a přípor v nejtěsnější svaz, z pole jedné stěny stalo se pole prostorové. Z takovýchto koordinovaných, monumentálně uzavřených jednotlivých prostorových polí skládá se pak celkový prostor vnitřní.

Pokusili jsme se o vylíčení hlavních tendencí umění románského a výsledky rozboru smíme shrnouti asi v tato slova. Románská architektura hledala cesty a prostředky, jimiž mohla plnost estetického zážitku vpraviti do určité formule: proto rozkládá půdorys na několik koordinovaných částí, sestavených podle pravidel geometrie; na místo volného půdorysu basiliky nastupuje vázaný půdorys chrámů románských. Pole stěny ukazuje se v reliefu stěny lodi hlavní, spojené s lodí postranní, pole klenební jest hapticky znázorněno žebry, pásy a oblouky klenby a pole prostorové jako těleso pouze ideální jest vyhraněno všemi těmito ohraničujícími články.

Tímto formálním rozčlánkováním a reliefním propracováním jednotlivých polí vyčerpává se však smysl těchto skupenin, jež tvoří

ve svém celku románský chrám. Nejde o ztělesnění nějaké vyšší ideje. Románskému staviteli stačí, našel-li pro své problémy opravdu adekvátní formuli. Není to zjev ojedinělý, vidíme i v literatuře i ve filosofii oné doby hořečné hledání formule, kterou by bylo možno vyjádřiti smysl určitého zjevu. V literatuře je to básnická aliterace, jež seskupuje jednotlivé koordinované prvky v jednotný celek, a někdy se zdá, že básník hledá v této formuli smysl přímo mystický, transcendentální. Mechanicky-mystická formule je někdy tak silná, že obsahová stránka nedochází platnosti. I filosofie oné doby dává nám zajímavé příklady, jak románská mysl chce pomocí všemohoucí formule vylákati nový obsah ze starých forem [7]). Nelze se diviti; úloha byla velmi vážná, bylo nutno hledati a nalézti kompromis mezi věčností a životem pozemským. Byly to první pokusy, smířiti negativní čistě transcendentální světový názor starého křesťanství se zjevy a potřebami světa vnějšího. O positivním přistoupení na požadavky života pozemského nemohlo býti ještě řeči, běželo zatím jen o kompromis.

Vylíčený vývoj ztělesňuje jen konečný cíl usilovné umělecké práce mnohých generací neznámých nám umělců. Nutno teď zařaditi architektonické památky Říma a římské provincie od VII. až do XII. století do tohoto vývoje. Omezíme se při tom na ty rysy celkového vývoje, jež jsou nutny k porozumění vývoje dalšího.

Bylo již poukázáno na okolnost, že stavitel basiliky Sta. Maria in Cosmedin zavedl jistý rytmus do řady podpor tím, že vždy po třech sloupech vsunuje pilíř. Není to však zjev v tehdejší architektuře římské ojedinělý. Druhý velmi zajímavý příklad jest basilika Sta Prassede. Ačkoliv vnitřek této basiliky, jež pochází z IX. století, trpěl novější renovací, možno vytušiti úmysl stavitelů této basiliky. Článkování celé stavby je zde provedeno prostředkem zcela jiným, než u výše uvedené basiliky. Jakožto jednotku zvolil stavitel vždy dva sloupy a tři interkolumnie. Za každou takovou rytmickou jednotkou přetíná oblouk, podobný oblouku triumfálnímu, hlavní loď, takže celá stavba jest rozčlánkována na několik částí, rozdělených od sebe příčními oblouky. Je to soustava, jejíž vývoj vyvrcholil pak v systému chrámu San Miniato ve Florencii. Je to ovšem jen pokus, ale pokus, v němž se skrývaly již všechny další možnosti vývoje.

Řím nezná až do XIII. století jiné architektonické formy, než basiliku. Zdá se, že tradice Věčného města byla příliš silná, aby připustila směry nové, směry, jež znamenaly úplné popření starokřesťan-

[7]) Maurice de Wulff: Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, Tübingen 1913, str. 101—194.

ské basiliky. Neznáme mnoho příkladů mimo shora uvedené, o kterých by se dala dokázati nějaká odchylka k problémům, jež se v XI. a XII. století na příklad v Lombardii anebo na severu v Normandii, v Burgundsku a v Poitou hlásí silou tak elementární, že bylo zapotřebí usilovné práce několika generací, aby stavitelé našli řešení těmto problémům úplně hovějící. U některých staveb v okolí Říma lze najíti stopy těchto nových proudů v architektuře. Nedaleko Říma stojí staré opatství Abazzia alle tre fontane [8]). Opatství, jakož i kostel opatství S. S. Vincenzo ed Anastasio pocházejí asi z polovice XII. století. Na jeho místě stála dříve basilika, jež přestavbou v polovici XII. století byla úplně změněna. Chor ukazuje půdorys, jenž se vyskytuje na stavbách cisterciáků v Burgundsku, takže cisterciácký vliv na tuto část stavby není vyloučen. Jinak nelze pozorovati na stavbě zvláštních znaků, jež by ukazovaly na cisterciácké stavitele. Jest to stavba, jež ve své soustavě živě upomíná na stavby severní té doby, kdy pojem pole byl architektuře ještě neznám. (Beauvais: Basse Oeuvre [9]), Montmille [10]), Angers: St. Martin [11]).) Stavba není ve funkcích jednotlivých částí vyrovnána. Hlavní tendenci křesťanské basiliky, tendenci k oltáři, podporují masivní pilíře čtvercového půdorysu s poměrně širokou přední plochou. Pozoruhodna jest okolnost, že nedaleko Říma vyskytují se tou dobou pilíře, ačkoliv v městě zavládá ještě úplně neobmezeně sloup. Nad pilíři a arkádou vypínají se stěny lodi hlavní dosti vysoko a bez jakéhokoliv členění, tedy jako plocha úplně neutrální. I tato okolnost nasvědčovala by snad cisterciáckému vlivu. Plocha ta je prolomena řadou oken. Ačkoliv okna stojí vždy symetricky nad nejvyšším bodem arkády, nespojují se pro pozorovatele s arkádou v jeden celek, jehož části (arkáda a okno) by byly mezi sebou v úzkém vztahu. Tomu brání přílišná vzdálenost mezi arkádou a okny, takže jednotlivé, tektonicky významné části stavby jsou ještě bez vnitřního spojení mezi sebou. Paralelismus na sebe položených vrstev, jak jsme jej viděli v starokřesťanské basilice, zmizel. Schází totiž onen tektonický článek, jenž nejvydatněji podporoval paralelismus, a to římsa nad arkádou a pod okny; tím zmizelo horizontálné dělení celé stavby. Ve Francii se vyskytují stavby tohoto typu ne později, než do konce X. aneb začátku XI. století. Jest to tedy stavba na tuto dobu dosti zaostalá. Ale přece se tendence doby jejího vzniku zrcadlí v dosti nápadné okolnosti.

---

[8]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 90, 105, 531, tab. 192, Burckhardt n. u. m. II, 9. m. II, 9.

[9]) Dehio-Bezold, tab. 44, 85.

[10]) Dehio-Bezold, tab. 79, 85.

[11]) Dehio-Bezold, tab. 44, 79, 84.

Stěna není vedena úplně rovně až do svého vrcholu, nýbrž nad řadou oken počíná se ohýbati do vnitřku lodi. Patrně stavitel nepomýšlel původně na dřevěný krov, jenž pokrývá basiliku dnes, nýbrž na klenbu, a sice klenbu valenou. Úmysl ten nebyl však uskutečněn úplně; z neznámých příčin nebyla stavba dokončena.

Stavba vzdálila se již dosti daleko od běžného typu starokřesťanské basiliky. K slovu se hlásí čistá tektonika; tomu nasvědčují mohutné pilíře a pokus klenby. Je pochybné, byl-li kostel původně ozdoben malbami. Nebyl-li, mluvily k pozorovateli články čistě tektonické, stěny, pilíře a část klenby; ačkoliv jejich mluva byla podle jejich tvaru ještě dosti primitivní, nabyly právě touto primitivností a kontrastem proti obvyklým basilikám starokřesťanským zvlášť účinné výraznosti. Byl-li však kostel vymalován, jest samozřejmo, že i malby sledovaly tehdejší tendenci umění. Všechny románské malby, jež se nám v Římě zachovaly (Sta. Maria Antiqua, San Clemente a Santa Maria in Trastevere), ukazují úplný převrat v názorech na úkoly malby. Umělci upustili od pozdně antického ilusionismu a vrátili se k problémům dotud zanedbávaným. Optický prvek mizí, kdežto plastická výraznost tvarů, reakce to proti přílišnému ilusionismu, nabývá čím dále tím více půdy. Tedy i malířství přizpůsobilo se všeobecným tendencím doby, takže neruší, ani, když je ho v kostele použito k výzdobě celkového charakteru stavby tou měrou, jak by rušily malby ilusionistické.

V malých městech Latia okolo Říma převládá však ještě basilika. Terracina, Anagni, Palombara, Nazzaro Romano, Castel Elia, Vetralla, Viterbo, Toscanella, Monte Fiascone[12]) jsou zdobeny kostely basilikálního typu, ačkoliv nelze zamlčeti, že skoro ve všech stavbách objevují se stopy nových, shora uvedených tendencí. Tak vidíme na příklad v basilice San Sisto ve Viterbě[13]), že stavitelé přešli již k monumentálnímu překlenutí stavby, a sice v rozličných částech stavby nestejnými prostředky, patrně proto, že jednotlivé části byly vystavěny v rozličných dobách. Loď hlavní i lodi vedlejší jsou překlenuty románskou klenbou křížovou, loď příční a presbytář, patrně starší, klenbou valenou. Chor a loď příční převyšuje značně loď hlavní; rozdělení celkového prostoru ve dvě nestejně vysoké části nalézá svůj výraz v řadě schodů, jež vedou z hlavní lodi vzhůru k presbytáři. Není to však jen zvláštností této basiliky; San Miniato ve Florencii, San Lorenzo v Římě (zde pod vlivem sloučení dvou ne-

[12]) Viz místo jiných Burckhardta n. u. m. II, 4. Všechny italské stavby jsou popsány na základě autopsie.

[13]) Rivoira: Le origini della architettura lombarda, Roma 1901, I, 182, obr. 238.

stejnorodých částí) a snad ještě San Pietro v Toscanelle svědčí o rozšířenosti tohoto dělení celkového prostoru, podmíněné kryptou, jež leží pod presbytářem; mimo to měly vliv též liturgické účely. Byl to rušivý prvek v basilice: měla sice tím býti zdůrazněna vážnost a význačnost presbytáře, trpěla však jednota celkového prostoru. Další vývoj, jenž spěl k sjednocení celého vnitřního prostoru, odstranil převýšení choru. Ještě jedna okolnost je velmi důležitá. U kostela San Sisto a hlavně pak v basilice San Giovanni in Zoccoli ve Viterbě zvětšila se průměrně vzdálenost mezi podporami. Sloupy vzdalují se od sebe, arkáda získává úplně jiný poměr, poněvadž výška oblouku poměrně roste. Tím se však nemění jen proporce mezi podporou a arkádou, nýbrž i vztah lodi postranní k lodi hlavní, k čemuž se ještě vrátíme.

Zdá se, že tyto stavby ve Viterbě, jakož i basiliky v Cornetě[14]) (Corneto Tarquinia: Sta. Maria in Castello, San Pancrazio), byly vystavěny staviteli, vyškolenými ve škole lombardské. Úplně lombardská aneb lombardským stavitelstvím podmíněná stavba jest basilika Sta. Maria de Falleri poblíže Civita Castellana. Tento chrám leží dnes v troskách, vidíme však na zachovaných částech, že celá stavba je prodšena duchem staveb lombardských, že není to pouze lombardské provedení podrobností. Stavba jest z doby dosti pozdní, z počátku XIII. století, tedy z doby, kdy na jihu Říma již vystupuje gotika burgundská. Kostel ukazuje vzorný typ lombardské architektury: Jest to basilika na pilířích na základě vázaného systému románského a byla asi překlenuta románskou křížovou klenbou, která však dnes leží v troskách. Jen křížový čtverec jest ještě dnes neporušen. Jest to opět provinciální, od uměleckého střediska dosti vzdálená, zaostalá stavba, což ukazuje, že lombardské a vůbec cizí vlivy byly přenášeny do provincie římské dosti zvolna. Avšak uvedené příklady stačí, aby bylo dokázáno, že v XII. století vedle tradičních basilik, římskými vzory podmíněných, vyskytují se v blízkosti Říma stavby, jež jsou blízky čistě tektonickým výtvorům stavitelského umění lombardského. Katedrála v Civita Castellana, Sta. Maria Maggiore a San Pietro v Toscanelle, San Silvestro na Monte Soracte, Santa Rufina v Portě blíže Ostie a hlavně basilika kláštera Farfa, kde vidíme na velmi dobře zachovalém příkladu přechod od basiliky kryté dřevěným krovem k basilice překlenuté zvláště pěkně a zřetelně, byly by hlavními etapami v dějinách vývoje románského stavitelství v provincii římské a ukazovaly by zvlášť zřetelně svrchu uvedené tendence. Výsledek výzkumů v tomto směru byl by asi tento:

[14]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 453.

Do konce XII. století pozorujeme v Římě a jeho okolí nadvládu starokřesťanského basilikálního typu, který je postupem vývoje románského stavitelského umění v ostatních zemích podroben jistým změnám, jež hovějí duchu doby. Vidíme ponenáhlý přechod k nadvládě článků čistě tektonických; vedle sloupů vyskytuje se pilíř, podrobnosti, hlavně římsy, plastická výzdoba oblouku arkády, hlavice atd. vzdalují se ponenáhlu od klasické tradice a hledají formy své; vzniká problém monumentálního uzávěru stavby, tedy klenby, s veškerými důsledky. Zaostalost římsko-italského umění jeví se v tom, že se nepropracovalo ještě úplně důsledně k pojmu pole jakožto základního prostorového článku, z něhož jest vybudován koordinací celkový prostor. Stěny skoro všech těchto basilik zůstanou nadále nečleněny a proporce jednotlivých částí stavby nejsou vyrovnány. Při těchto stavbách nelze mluviti o ustáleném slohu románském, ač zašly již daleko za cíle umění starokřesťanského. V severních částech území okolo Říma vidíme vliv velevýznamné architektury lombardské, aniž stavby u této skupiny došly všech důsledků, jež karakterisují umění lombardské. Kdežto architektura lombardská dovedla již úplně oceniti význam pole a pracuje s tímto prvkem velmi obratně, nelze u takto pod lombardským vlivem provedených staveb zjistiti stejných pokroků. Užívání pilířů není ještě ustáleno. I tak typická stavba lombardská, jako Sta. Maria de Falleri, užívá vedle pilířů z lomeného kamene sestavených i sloupů (spoglie staveb staré římské osady Phaleri). Klenba neznamená ještě jedinou možnost monumentálního uzávěru celé stavby, a pokusy, překlenouti prostor, nejdou ještě jedním vyhraněným směrem. Také propracování prostoru vnitřního není ve všech směrech ukončeno. Jest sice opuštěna dráha, již šlo umění starokřesťanské ve svých basilikách, ale není ještě patrný valný pokrok na dráze k zralému umění románskému s úplně vyhrocenou formulací celé stavby.

V takovém stavu jest stavitelské umění Říma a římské provincie v té době, kdy se na jihu Říma objevují první gotické stavby cisterciáků: Fossanova, Casamari, Piperno a jiné[15]). Tyto stavby zahajují úplně nové období v dějinách italské architektury. Bez ohledu na domácí tradice a vzory, hlavně pak na umění stavitelů lombardských, postavili zde cisterciáci kostely, jež ve svých tendencích nechávají daleko za sebou veškeré dřívější pokusy stavitelů římské provincie. Byly to opravdové divy architektury, tyto nejstarší cisterciácké stavby, při srovnání se staršími stavbami

[15]) Enlart n. u. m., 26 a násl., Muñoz Antonio: Monumenti d'architettura gotica nel Lazio, 1 a násl.

římské provincie a Říma samotného. Všechno to nutí k tomu, bychom se s těmito stavbami zabývali obšírněji, než jsme to činili při stavbách dřívějších, poněvadž zde jde o zásadní problém italské gotiky.

Jakého druhu byla gotika těchto staveb? Již půdorys těchto kostelů ukazuje na přímou souvislost s půdorysy staveb burgundských. Hlavní lodi o sedmi obdélníkových polích přiléhají po obou stranách lodi postranní, jejíž pole mají za základ obdélník, jenž se velmi přibližuje čtverci, a jehož delší strana se kryje s kratší stranou obdélníku pole hlavní lodi. Není to obvyklý vázaný systém románský, podle kterého na každé čtvercové pole lodi hlavní připadají dvě pole lodi postranní, rovněž čtvercové. Zjednodušení bylo dosaženo přechodem k obdélníku, jakožto základnímu prvku článkování hlavní lodi. Hlavní loď křižuje se po sedmém poli s lodí příční; nad křížový čtverec jest nasazena kopule. Ke čtverci křížovému připojují se po obou stranách dvě pole lodi příční, jež odpovídají ve svých rozměrech polím lodi hlavní. Nejzajímavější a nejmarkantnější jest chorová partie stavby. Chor má přibližně tvar čtverce, takže zadní část není uzavřena půlkruhovou apsidou, nýbrž stěnou úplně rovnou. K hlavní části choru, jež jest také rozdělena na dvě pole, jsou po každé straně přiřazeny dvě malé přibližně čtvercové kaple. První dvě kaple, jež se připojují bezprostředně ke zdi presbytáře, jsou v ose lodí postranních a jejich prodloužení, totiž prvních polí lodi příční, dvě další kaple jsou ve spojení s druhým polem lodi příční. Jelikož také chor jest položen úplně symetricky od lodi hlavní, rýsuje se hned na první pohled zcela zřetelně přísná symetrie a souměrnost celé stavby. Důsledně je použito jen přímek při sestavení celého půdorysu. Znamená to uvědomělou reakci proti rozmanitosti v půdorysech, jíž se honosí ostatní památky církevní architektury francouzské XII. století. Základ celého půdorysu tvoří obdélník pole hlavní lodi, a skoro veškeré ostatní půdorysné formy lze vyjádřiti tímto obdélníkem, aneb jeho částmi, ne-li úplně geometricky přesně, přece aspoň v proporcích, jež se tomuto geometrickému ideálu velmi přibližují. Tento půdorysný systém měl značný vliv na veškerý další vývoj gotiky italské. Nemá starších vzorů v tehdejší architektuře italské. Řím a provincie římská přidržovala se půdorysu basilikálního, někde lehce změněného, avšak tyto změny neznačí přechod k úplně novému půdorysnému systému. Katedrála v Pise, San Miniato ve Florencii a S. S. Apostoli ve Florencii (abychom vyjmenovali některé značnější stavby), mají půdorysy úplně jiného tvaru[16]). Rovněž

[16]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 66—68.

lombardská architektura XI. a XII. století nezná až do té doby, kdy cisterciácký vliv vniká do Lombardie (Chiaravalle u Milána), podobného půdorysu. Také do Lombardie byl přenesen teprv řádem cisterciáků z Burgundska. Jest to typ, jejž Dehio-Bezold označili jako typ „Clairvaux II", a jehož vzorem je v Burgundsku chrám ve Fontenay[17]). Karakteristickým znakem této skupiny je zakončení presbytáře stěnou úplně přímou; polokruhové apsidy se nevyskytují. Právě tato soustava se svou přehledností a se svou přímo geometrickou přesností hověla co nejlépe tendencím, jimiž se řídila gotika italská, takže vliv tohoto systému můžeme pozorovati až do umění barokního. Ovšem bude otázkou, zdali umění italské vzalo tento půdorys přímo od skupiny kostelů okolo Fossanovy, aneb nenajdeme-li památky jiné, jež byly prostředníky v této filiaci.

Ve vnitřku kostela ve Fossanově převládají ještě prvky románské nad prvky umění gotického. Ale přes to znamená stavba ohromný pokrok proti tehdejšímu umění Říma a římské provincie. Hlavní loď jest rozčleněna, jak jsme již podotkli, na sedm polí, pak následuje čtverec křížový a za ním čtvercové kněžiště. Každá stěna jest rozdělena dosti výrazně na dvě části: na nižší patro, nesoucí, a na patro okenní, nad nímž se pak zvedá klenba. Poměr mezi patry jest zde takový, že patro okenní nad patrem nosným převládá. V gotice italské se poměr ten pod vlivem umění lombardského a pod vlivem prvních ryze italských gotických památek úplně změnil, takže v pozdější gotice italské převládá patro nosné svou výškou nad patrem okenním; mnohdy patro okenní úplně mizí, a přímo na patro nosné nasazuje patro klenební. U hlavních staveb skupiny fossanovské je pak každé patro zřetelně rozděleno opět na dvě části. Ve Fossanově jest patro nosné odděleno od patra okenního římsou dosti silnou, architektonicky velmi účinnou, přes to však jednoduchou: nosné patro jest pak částečně rozděleno čarou, kterou tvoří římsy, jež zastupují u jednotlivých pilířů hlavice. Patro okenní nabývá reliefní jasnosti malými výklenky, překlenutými půlkruhem a postavenými přímo pod okna na hlavní římsu. V dalším vývoji převzaly tyto výklenky funkci samostatného patra; tím byl dán přechod k soustavě tří- až čtyřpatrové. Při chrámu Sta. Maria d'Arbona, jenž náleží do této skupiny, jest přechod k třípatrové soustavě zcela jasně proveden v lodi příční a v choru tím způsobem, že hlavice přípor, jež nesou pásy klenbové, jsou spojeny probíhající římsou, jež tvoří tímto způsobem jistý

[17]) Dehio-Bezold I, 527, H. Rose, Die Baukunst der Cistercienser (Mnichov 1916) 90.

druh náběžníku, a teprv nad tyto římsy jsou postavena okna příční lodi. Přechod jest tím patrnější, že hlavní loď je členěna úplně podle soustavy kostela ve Fossanově. Zdůraznili jsme úmyslně tyto vodorovně dělící články, protože přinášejí v stavbu cosi odporujícího a neznámého vyspělé gotice, horizontalismus, rozdělení stavby na jednotlivá patra, vrstvy. Toto rozvrstvení má však zcela jiný význam než rozčlenění stěny basiliky na několik na sebe položených vrstev. Horizontalismus je citelně spoután mírným vertikalismem, který zřetelně vystupuje v těchto stavbách, jakož i v jejich vzorech burgundských. Není tedy ani uvedený horizontalismus, ani vertikalismus něčím specificky italským; tato skupina staveb převzala je skoro beze změn od vzorů burgundských.

Podporami celé soustavy jsou mohutné pilíře tvaru řeckého kříže s velmi krátkými rameny. Před čtvercové jádro pilíře byly postaveny mohutné pilastry, a tímto způsobem bylo dosaženo křížového tvaru pilíře. Na třech stranách jsou k pilíři přistavěny polosloupy, jen čtvrtá, k hlavní lodi obrácená strana nemá těchto polosloupů, na níž spočívají pásy klenby. Na této, k hlavní lodi obrácené straně vyčnívá asi v polovici pilířové plochy z pilíře konsolka, na kterou nabíhá přípora, jež nese klenbový pás příční. Zdánlivý pilastr střední plochy pilíře nezastavuje se ani u římsy, jež zastupuje hlavici, ani u římsy, která dělí patro okenní od patra nosného, nýbrž probíhá jako reliefní základ svrchu uvedené přípory až k bodu, kde začínají články klenbové. Tento tvar pilíře nalézáme pak u celé skupiny závislé na kostele ve Fossanově; vyskytuje se na příklad ve tvarech skoro nezměněných v kostele v Casamari a San Galgano. Jest to trojí funkce, již plní tento masivní pilíř. Především jest to tektonický útvar, jenž nám svou masivností důrazně znázorňuje svou úlohu jakožto podpory pro mohutnou stavbu. Raná gotika burgundská nepřistoupila nikdy ve svých směrodatných stavbách na rozčlenění a rozčlánkování pilíře, jaké můžeme pozorovati na stavbách Ile de France aneb Pikardie, nýbrž našla úplně vyhovující výraz svých snah právě v tomto nečleněném pilíři účinkujícím širokou plochou. Tím však přicházíme k druhému karakteristiku tohoto pilíře: jest úzce spiat se systémem stěny. Velká plocha stěny vyrůstá takřka z tohoto pilíře, jehož velké nečleněné plochy umožňují znenáhlý přechod do hlavní stěny. Na místě hlavice jest pilíř oddělen od plochy stěny pouhou římsou, která jako umělé neorganické přerušení souvislosti mezi pilířem a stěnou tím důrazněji zdůrazňuje vzájemnou souvislost, takže pilíř právě uvedenými okolnostmi a tím, že pilastr jako pokračování pilíře probíhá až po klenbu, jest organicky včleněn do soustavy celé stavby.

Nejde zde o oporu isolovanou, bez souvislosti s ostatními stavebními články, nýbrž podpora jest se stavbou úplně nerozlučitelně svázána. Zde jest počátek vývoje, jenž vyvrcholil v soustavě vyspělé gotiky severní, kde pilíř ztratil úplně svou tektonickou samostatnost a jest jen součástkou (ovšem integrující) celé soustavy. Jednotlivé pilíře spojuje arkáda. Jsou to lomené oblouky, jež spočívají na hlavicích sloupů, přistavených k pilíři. Těsně nad oblouky arkády probíhá již uvedená římsa, takže mírný vertikalismus, jenž se projevuje v lomeném tvaru oblouku, jest ihned vyvážen touto římsou. Nad římsou stojí zmíněné již výkleny, a nad nimi začíná se hluboké ostění úzkých a poměrně dosti vysokých oken. Mírný vertikalismus arkády opakuje se ještě jednou v lomeném přístěnném oblouku klenbovém, jenž svým tvarem přejímá a ještě jednou zdůrazňuje motiv arkády. Avšak i zde vertikalismus nemůže dosáhnouti oné bouřlivé tendence do výše, jak jí na příklad vidíme v chrámě v Amiensu a v jiných podobných stavbách. Chybí mu síla, aby podmanil celou stavbu svým tendencím; této síly v gotice italské nikdy nedosáhl.

Chrám ve Fossanově, jak již bylo svrchu řečeno, jest rozdělen na dvě patra. Poměr jednotlivých částí stavby jest takový, že nelze mluviti o nadvládě některé části; jest to stavba ve svých vzájemných poměrech dosti vyrovnaná. Chrám jest překlenut křížovou klenbou, jen čtverec křížový má křížovou klenbu žebrovou. Lomený oblouk a opěrný systém pilířů vyskytují se zde ve tvarech již úplně vyvinutých, ačkoliv ne ve formách a s tendencemi úplně dospělé francouzské gotiky.

Úplnou křížovou klenbu žebrovou ukazují pozdější chrámy této skupiny, jak na příklad kostel opatství v Casamari aneb kostel San Galgano v Umbrii[18]). Problém klenbový nemá v Italii téže úlohy jako v architektuře severní. Sotvaže Italie přešla k úplně vyhovujícímu řešení tohoto starého problému architektury, již obětuje s lehkým srdcem tuto vymoženost, jen aby ukojila svou snahu po řešení problémů jiných, pro ni naléhavějších, než byl problém monumentální klenby. Tento problém byl v Italii po prvé rozřešen v lombardské architektuře XII. a XIII. století; druhý úplně vyhovující způsob klenby ukázala italským architektům právě tato burgundská architektura. Při srovnání chrámů obou typů uvidíme, v čem se snahy architektury lombardské a burgundské shodovaly a v čem se rozcházely.

Hlavní loď ukazuje nám asi tyto tendence: jde o znázornění

[18]) Enlart n. u. m. 9 a násl.

hlavního požadavku románského umění, aby totiž celá stavba byla rozložena na několik částí podrobených společné formuli. Koordinace celku jest alespoň částečně vyvážena články, jež zdůrazňují opět jistý horizontalismus. Jest to tedy krok na dráze k větší subordinaci jednotlivých součástí. Každé pole ukazuje ve svém reliefu stěny propracované plasticky střízlivě, avšak úplně dostatečně vedle románských tendencí již jistý mírný vertikalismus. Celá stavba užívá patrně jen s velmi účinnou mluvy tvarů čistě tektonických; přísná cisterciácká formule vylučovala u těchto hlavních, bezprostředně na cisterciácích závislých stavbách součinnost prostředků čistě dekoračních k dosažení cíle. Loď vedlejší jest vtažena do souvislosti s lodí hlavní tím, že okno lodi vedlejší jest postaveno symetricky do osy pole lodi hlavní, jež probíhá vrcholem lomeného oblouku arkády, výklenkem a oknem lodi hlavní. Je to převážně plastické spojení v celkovém reliefu stavby. Loď vedlejší zůstává v zcela určité subordinaci k lodi hlavní. Subordinace každého jednotlivého pole lodi vedlejší jest podmíněna také tou okolností, že pilíře jsou postaveny dosti těsně k sobě a zabraňují částečně právě svou šířkou a mohutností volnému rozhledu do lodi vedlejší. Tyto stavby nesouhlasí tedy s dosavadní praxí italské, jež, jak jsme již podotkli, spěla k rozšíření prostoru mezi podporami a přispívala tím k těsnějšímu sblížení lodi vedlejší s lodí hlavní.

Křížový čtverec tvoří střed celé stavby. Význam jeho je zdůrazněn uvnitř tím, že osmidílná křížová klenba žebrová utvořila jakousi kopuli nad ním. Je to zjev u kostelů burgundských dosti obvyklý. Pozdější vývoj italský nešel touto cestou, nýbrž napodobil vzor katedrály pisské, ačkoliv architektonická myšlenka obou řešení jest stejná. V obou případech jde o monumentální zdůraznění křížového čtverce. Fossanova snaží se o rozřešení tohoto problému v celkovém rámci stavby: křížový čtverec se svou klenbou nevystupuje z rámce ostatní architektury tak, aby tvořil prvek úplně samostatný, jenž není blíže vnitřním spojen s ostatními články architektury, kdežto kopule pisské katedrály tvoří architektonický článek, jenž se připojuje jen umělým způsobem k celkovému rámci. Další vývoj architektury italské vytvořil užší souvislost mezi soulodím západním a křížovým čtvercem, překlenutým kopulí. Budeme se ještě obšírněji zabývati tímto významným problémem italské architektury.

Z řečeného vyplývá, že v kostele ve Fossanově nevystupuje čtverec křížový ve vnitřku stavby způsobem příliš odchylným od ostatní stavby, naopak, jest to součást celku jako každé jiné pole, na základě svého významu zdůrazněné větší výškou a zvláštním klenbovým útvarem.

I ve vnějšku zrcadlí se jasně tendence zralého románského umění. Průčelí je jasně rozděleno na tři části, jež odpovídají svou výškou i šířkou lodi hlavní a lodím vedlejším. Prostřední vysoká část průčelí prozrazuje zcela zřetelně systém lodi hlavní, neboť je také rozdělena na dvě patra, z nichž spodní jest prolomeno plasticky velmi účinně propracovaným portálem, kdežto horní jest ozdobeno velkou růží, jež vyplňuje skoro úplně tuto část průčelí. Po obou stranách této prostřední části průčelí vyrůstají mohutné nečleněné opěrné pilíře do výše. Zdůrazňují svým mohutným tvarem svou funkci rohových pilířů. Jsou téhož tvaru jako ostatní opěrné pilíře stavby, bez výzdoby, nečleněné, masivní a bez nároku na vyšší uměleckou formu. Jsou v tak úzké souvislosti s ostatními články architektury a tvoří s vnějškem stavby nerozdílný tektonický celek. Nejsou to volné, úplně samostatné vypracované opěrné pilíře francouzských a anglických gotických katedrál, nýbrž části celkového jednoduchého, avšak plasticky výrazného reliefu stavby. Základní plocha není odstraněna jako v dospělé gotice severní, nýbrž tvoří velmi účinný podklad pro celkový relief průčelní. Po obou stranách opěrných pilířů v průčelí, jež probíhají od základů až k vrchní římse, která dělí vrchní patro průčelí od nevysokého štítu, připojují se dvě nižší části, jež odpovídají lodím vedlejším. Průčelí zachovává a ukazuje úplně zřetelně proporce, o kterých jsme mluvili, popisujíce vnitřek chrámu. I vnější stavba je ovládána tendencemi vyspělého románského umění. Jest rozložena v několik úplně zřetelně vyhraněných kubických článků. Idea jednostranně orientované jednoty, ke které jsou puzeny veškeré části severní architektury gotické přímo démonickou silou, jež bezohledně podmaňuje jednotlivé části své nadvládě, a zbavuje je samostatnosti, tedy idea naprosté, vertikálním směrem orientované subordinace není základní ideou této stavby. Jak nám ukazuje příklad opěrných pilířů, jež článkují vnější zeď hlavní lodi týmž způsobem, jako to činí přípory ve vnitřku stavby, jde i zde o dosažení zřetelné formule, jíž by se dala vyjádřiti celá stavba. Uvnitř doprovází nás aliterace přípor, zevnějšek ukazuje aliteraci opěrných pilířů, jež se spojuje jako uvnitř s poměrně velkou plochou stěny, která slouží za základ tomuto silnému reliefu. Komposiční princip vnitřku a vnějšku jest úplně stejný. Poukážeme ještě na dvě zajímavé okolnosti. Stavitel našel pro význam křížového čtverce uvnitř monumentální výraz tím, že zvětšil výšku klenby a zvolil pro překlenutí křížového čtverce složitější tvar; zůstal však, jak již bylo podotčeno, v celkovém rámci architektury kostela. Vnějšek ukazuje řešení méně šťastné. Nad křížovým čtvercem, tedy na místě, kde se setkává střecha lodi hlavní a lodi příční, stojí osmihranná dvou-

patrová věž, korunovaná dosti strmou střechou a lucernou. Jest nasazena na křížový čtverec poněkud uměle, bez užšího vztahu k ostatní architektuře vnějšku. Organická celistvost stavby jest zde obětována snaze, jež se projevuje i v jiných částech, aby totiž každá významná část vnitřku našla svůj výraz zvenčí. Fossanova neznamená v tomto ohledu výjimku; mohli bychom uvésti mnoho cisterciáckých staveb, jež ukazují tuto věž nad křížovým čtvercem. Příklad cisterciáků zůstal při pozdějších stavbách celkem bez významu[19]), sever spojil věž anebo věže přímo s průčelím a Italie zamítla skoro úplně tuto integrující součástku severní architektury.

Druhá zajímavá část jest předsíň (porticus), přistavěná k průčelí italských cisterciáckých chrámů[20]). Kostel ve Fossanově měl předsíň před prvním patrem v průčelí, jež byla však později odstraněna, takže dnes průčelí chrámu ukazuje jen stopy této předsíně. Enlart poukazuje sice na to, že tato předsíň byla vystavěna teprve v polovici XIII. století, máme však za to, že ona byla podle vzoru francouzských cisterciáckých staveb pojata již do plánu původního. Tomu nasvědčují také stopy zdiva a klenby předsíně, jež se ještě zachovaly. Ovšem nesmíme zapomenouti, že právě v této době, tedy začátkem XIII. století, byly některé římské stavby znovu vypraveny portikem, na příklad San Lorenzo fuori le Mura za doby Honoria III. anebo Santi Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane v téže době. Byl-li zde vzor burgundských cisterciáckých staveb směrodatný, aneb jde-li o bezprostřední oživení staré tradice, čemuž nasvědčuje na příklad tvar předsíně u kostela San Lorenzo fuori le Mura, nelze dnes rozhodnouti. Podle nynějšího stavu zdiva a ostatku klenby můžeme jen s jistotou říci, že předsíň ve Fossanově byla stejného tvaru jako předsíň kostela opatství v Casamari. Ale pak ukazuje vnějšek chrámu ve Fossanově rovněž jako kostel v Casamari zcela jiné složení průčelí. Přístavbou předsíně byla základní plocha průčelí rozložena na dvě části: plocha druhého patra průčelí ustupovala dosti silně do pozadí před plochou prvního patra průčelí, takže základní plocha celého průčelí nebyla stejná. Ani tento pokus děliti základní plochu průčelí není organicky podmíněn stavbou a znamená zde jen pokračování v cisterciácké tradici, jež byla ve stavbách necisterciáckých jen řídce následována. Při starších basilikových stavbách lze portikus vysvětliti jako část ambitu, jehož tři strany již zmizely; zde v našich příkladech, t. j. u chrámu ve Fossanově, Casamari, St. Philibert v Dijonu a jiných jest to snad stará tradice, jež však

[19]) Rose n. u. m. 63 a n.
[20]) Rose n. u. m. 69 a n.

v celkovém rámci tohoto románského umění ztratila valnou část svého smyslu. Tato část průčelí, tedy předsíň, zůstala beze vlivu na další vývoj nejen severního, ale i italského umění, takže v pozdějších italských stavbách nalézáme již jednotnou reliefní základní plochu průčelí.

Končíme popis chrámu ve Fossanově, stavby z konce XII. století a zopakujeme ještě jednou hlavní rysy této architektury. Nový byl pro Italii půdorys kostela, nové bylo alespoň pro střední Italii úplně zřetelné rozčlenění stavby provedené do všech podrobností ve smyslu umění románského, nové bylo monumentální překlenutí stavby klenbou křížovou a nová byla jasná disposice vnitřku i vnějšku ve smyslu tendencí po převedení stavby na určitou formuli. U dřívějších staveb nenalézáme silného reliefu vnějšků, hlavně mohutné opěrné pilíře, jež jsou podmíněné klenbou, v Italii dosud neobvyklou. Nová je při těchto burgundských stavbách též čistá tektonika stavby. Dekorace monumentálními malbami je v kostelích cisterciáckého řádu vyloučena, takže architektonický relief dochází co nejúčinněji k platnosti. Krypta zmizela; kostel není již rozdělen na dvě nestejně vysoké části. Příční loď a kněžiště splynuly se soulodím západním v jediný nedílný celek. Současně jsou tím odstraněny z chrámu veškeré přístavky, jež v basilikách, jako na příklad Santa Maria in Cosmedin aneb San Clemente, sahaly daleko do hlavní lodi. Všechno jest sjednoceno, zjednodušeno, přivedeno do pořádku. Ve všech nyní uvedených detailech zjistili jsme sice počátky a náběhy ve vývoji předcházejícího umění, ale jen počátky. Tam šlo o nejasné pokusy, zde máme plod dlouhého vývoje, hotový celek, jenž ukazuje v poměrně harmonickém sloučení řešení všech problémů, k nimž střední Italie zaujímala dosud stanovisko dosti nejasné. Architektura kostela ve Fossanově a skupiny závislé na této stavbě je skutečně přenesena z Burgundska beze změn na jih, jde zde skutečně o něco nového, beztradičního. V tomto ohledu jest tedy názor Dehiův a Enlartův správný. Měla však skutečně tato architektura tak velký vliv na vývoj gotiky italské, jak to předpokládá Enlart a s ním veškerá novější literatura[21])?

---

[21]) Enlart postupoval při svých pracích jinou cestou, než byla námi volena. Podal suchý popis té oné památky a srovnal pak veškeré detaily té které stavby s detaily staveb burgundských. Výsledky jeho práce jsou pro hlavní památky tak přesvědčující, že nemusíme se vraceti k jeho výkladům a znovu opakovati práci tak pečlivě provedenou. Nám šlo hlavně o slohovou kritiku staveb, o zjištění problému a snah, o náčrt vývoje. Nebylo tedy třeba při této syntetické práci vraceti se k analytickým vývodům Enlartovým, ačkoliv nám sloužily za velmi cenný základ našich vlastních výkladů.

Druhá významná památka tohoto cisterciáckého umění stavebního jest kostel opatství v Casamari, nedaleko městečka Veroli. Byl vysvěcen roku 1217, tedy jen o něco později než kostel ve Fossanově.

Půdorys, vnitřek a vnějšek kostela neukazuje podstatnějších odchylek od schematu kostela ve Fossanově. Poslední pole lodi hlavní jest již spojeno se soustavou lodi křížové, a věž, jež byla ve Fossanově postavena nad čtverec křížový, jest zde postavena nad toto poslední travée lodi hlavní. Zdůrazněna jest jen část křížového čtverce, což se částečně vysvětluje komplikací půdorysu. Celkové snahy jsou zde úplně stejné jako u kostela ve Fossanově, jen některé proporce se změnily, jak uvidíme později.

Další přesné reprodukce téhož vzoru jsou kostel Sta. Maria d'Arbona (s nedokončeným západním soulodím) a kostel San Galgano v Umbrii[22]), významný tím, že podle tvrzení Enlartova přenesl cisterciácký vzor z Latia do Umbrie a stal se tak vzorem katedrály sienské. I zde se shoduje půdorys a celková konstrukce se stavbami ve Fossanově a Casamari. Větší délka kostela vysvětluje se tím, že hlavní loď má osm polí, tedy o jedno více než Fossanova aneb Casamari. Enlart tvrdí, že se v celé stavbě již zhoubně ukazuje italský vliv. Vnitřek ukazuje stopy takového vlivu, avšak ne v celkové tektonice, jež následuje ještě úplně vzor kostela ve Fossanově a Casamari, nýbrž hlavně v dekoračních detailech. Hlavice ukazují na některých místech větší souvislost s antikou, ačkoliv se vedle těchto antikisujících hlavic vyskytují opět jiné, úplně burgundským vlivem podmíněné. Italský vliv vidíme dále v tom, že stavba není vystavěna z jednotného materiálu. Kdežto celé dolní patro kostela a pilíře jsou vystavěny z travertinu, jest v horním patře použito v hojné míře cihel.

V městech jižní Umbrie uplatňovaly se dosti silně tradice architektury lombardské, a tím se vysvětluje použití cihel. Nad římsou vidíme, a to po prvé v gotickém kostele, vystavěném za burgundského vlivu, střídání různorodých vrstev kamene, které se vyskytuje u staveb toskánských, a hlavně pisských již od XI. století počínaje. Tvar klenby kostela San Galgano shoduje se úplně s klenbou kostela v Casamari. Změnu zdánlivě nepatrnou proti kostelu ve Fossanově ukazují proporce jednotlivých součástí stavby. Šířka každého jednotlivého pole jest asi o půl metru větší než šířka

---

[22]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 192, 7 (půdorys kostela Santa Maria d'Arbona). Půdorys kostela v Casamari tamže, avšak nepřesný. Lépe u Enlarta n. u. m. 27. V příčině kostela San Galgano viz Enlarta, 48 a n.

polí ve Fossanově. Toto rozšíření pole neznamenalo by zvláštní změny v poměrech jednotlivých částí, kdyby se k tomu nepřipojilo současně značné snížení lomeného oblouku arkády. Tendence k vertikalismu, tíhnutí do výše, jest zde ještě více zmírněna, a jeden z nejhlavnějších znaků italské gotiky projevuje se zde již dosti zřetelně ve vzájemných proporcích součástí. Tato změna proporcí připravovala se již u chrámu v Casamari, a kostel San Galgano byl vystavěn za vlivu mnichů v Casamari [23]). Jsou sice ještě rozdíly v podrobnostech, jež se vyskytují mezi kostely ve Fossanově, Casamari a kostelem San Galgano, avšak tyto podrobnosti nemění nikterak celkového karakteru, jenž zůstává až na zmírnění vertikalismu u všech třech staveb stejný. Kostel San Galgano nasvědčuje tomu, že škola cisterciácká, jež ukázala své umění v kostelích ve Fossanově a Casamari, rozšiřovala svůj vliv mimo Latium až do Umbrie. Avšak San Galgano není jedinou stavbou, jež ukazuje pronikání cisterciáckých vlivů na sever: cisterciácký vliv ukazuje se také u stavby až dosud k skupině fossanovské počítané, a sice u kostela San Martino al Monte Cimino poblíže Viterba [24]). Půdorys ukazuje proti půdorysu kostela ve Fossanově značné odchylky. Tam byla hlavní loď rozdělena na sedm probíhajících polí, při čemž rozměry (obdélníkového) pole nebyly závislé na způsobu klenby, zde je půdorys členěn podle vázaného systému. Na každé čtvercové pole lodi hlavní připadá dvojice polí lodí postranních. Loď hlavní je tak rozdělena na čtyři pole čtvercová, která tvoří základ celého půdorysu. I loď příční možno převésti na tuto jednotku. Kněžiště není vytvořeno podle typu, který jsme pozorovali při čistě cisterciáckých stavbách Latia, nýbrž jest uzavřeno polygonální apsidou. Po obou stranách kněžiště jsou dvě kapličky jako ve Fossanově, jen s tím rozdílem, že stojí mezi sebou ve spojení a nejsou odděleny od sebe stěnou jako ve Fossanově. Všechna pole jsou překlenuta žebrovou klenbou křížovou, kněžiště (t. j. apsida a půl travée základního čtverce) žebrovou klenbou osmidílnou. Tedy již půdorys neshoduje se s půdorysem kostela ve Fossanově aneb v Casamari. Není to obyčejný cisterciácko-burgundský půdorys; jeho vzory byly jiné; je kombinací půdorysu cisterciácko-burgundského s půdorysem lombardským. Cisterciácký kostel Chiaravalle u Milána má stejný půdorys, jen chor má jiný tvar. Další starší příklady jsou:

---

[23]) Enlart n. u. m. 48 a n.

[24]) Enlart n. u. m. 5 a násl. Burckhardt, Cicerone n. u. m. 78. Dehio-Bezold n. u. m. II, 501. Enlart, Burckhardt a Dehio-Bezold tvrdí, že kostel byl vystavěn za přímého vlivu kostela ve Fossanově. Jak uvidíme, není toto tvrzení správné.

San Ambrogio v Miláně, San Michele v Pavii, San Giovanni in Borgo tamtéž a katedrála v Piacenze. Krátce řečeno, loď hlavní a příční ukazuje v půdorysu obvyklý vázaný systém lombardské architektury. Kněžiště u kostela Chiaravalle u Milána jest uzavřeno stěnou rovnou jako ve Fossanově, zde apsidou polygonální. Takové polygonální apsidy jsou u cisterciáckých kostelů velmi řídké [25]). Některé rané francouzské a německé cisterciácké stavby ukazují podobný tvar apsidy (Obazine, Otterberg a snad Walkenried), avšak apsida kostela San Martino al Monte Cimino je tvarově nejpokročilejší. Dehio a Bezold mají za to, že kostelu dostalo se tohoto uzávěru teprv při přestavbě XIII. století za vlivu takových kostelních staveb vyspělé gotiky, které vznikly mimo okruh stavebního umění cisterciáckého. Podle našeho mínění jde i zde o vliv lombardských kostelů. Úplně proti zvyku je, že architekt vynechal stěnu mezi oběma kapličkami (přiřazenými ke kněžišti); tato zvláštnost nevyskytuje se v půdorysech pozdějších staveb.

Půdorys kostela San Martino jest tedy v základě cisterciácký, avšak lombardské vlivy způsobily takové modifikace, že nelze mluviti o přímé souvislosti s kostelem ve Fossanově aneb Casamari. Přejděme k rozboru vnitřku. Hlavní loď jest rozdělena, jak již bylo řečeno, na čtyři dvoudílná pole. Každé pole jest dnes překlenuto obvyklou klenbou křížovou, avšak první travée, od křížového čtverce počítaje, ukazuje, že alespoň pro toto pole byla zamýšlena klenba šestidílná, která mohla míti svůj vzor buď ve stavbách lombardských aneb normanských. Nutno tedy zajistiti pravou filiaci. Stěna jest ještě rozhodněji než v kostele ve Fossanově a Casamari rozdělena na dvě patra, a sice na patro nosné a na patro okenní. Patro nosné ukazuje změnu podpor. Křížové pilíře s přistavenými polosloupy jsou hlavními nosnými články stavby; mezi nimi vykonávají v každém poli funkci pomocného nosného článku sloupy s lehkou enthasí, postavené na masivní vysoký sokl. Masivní robustní tvar sloupů jakož i pilíře vyhovují dobře robustní tektonice celé stavby. Podpory nejsou v tak úzkém spojení se stěnou, jako pilíře kostelů ve Fossanově aneb Casamari: jsou to skutečně samostatné individuální články stavby, ve své samostatnosti co nejúčinněji zdůrazněné bohatě složeným soklem a hlavicí, jež dělí důrazně svým silným reliefem podporu od oblouků arkády a přípor, jež nesou klenbu. Všechny podpory jsou spojeny lomenými oblouky arkády, velmi plasticky profilovanými. Nad arkádou probíhá římsa, jež dělí patra

[25]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 528, 533 II, 501. Viz také Roseho n. u. m. 91, a hlavně 102—105, kde autor probírá stavby s polygonálním uzávěrem.

kostela. Nezastavuje se před křížovým čtvercem, nýbrž probíhá také lodí příční a presbytářem, takže tvoří nepřerušenou a velmi účinnou horizontálu v celém kostele. Patro okenní jest sloučeno s patrem klenebním. Žebra klenby a pásy začínají se již od římsy, takže zdánlivě spočívá celá klenba na této římse. Hlavní pilíř každého pole nese krátkou příporu, jejíž hlavice nese část římsy, která zde vystupuje ze základní plochy a tvoří něco v rodě náběžníků, na kterém spočívají články klenby.

Mezi nástěnnými oblouky každého (sdruženého) pole a mezi oblouky arkády prostírá se plocha stěny, prolomená jen jedním oknem, jež stojí ve středu celé plochy, a má tedy stejnou osu se sloupem, stojícím vždy mezi dvěma hlavními pilíři. Okna mají celkem stejný tvar jako okna ve Fossanově. Nejsou překlenuta obloukem lomeným, nýbrž půlkruhem. Jejich úzký, podlouhlý tvar nasvědčuje, že šlo jen o jejich praktickou úlohu, a sice o osvětlení hlavní lodi. Rozšířené ostění oken stojí přímo na římse, jež dělí patra. Jinak jest celá rozsáhlá plocha stěny úplně nečleněna. Jen poslední východní pole hlavní lodi má okna dvě v souvislosti s celou disposicí tohoto pole. Stavitelé kostela pomýšleli původně na klenbu šestidílnou, protože i nad sloupem, tedy výpomocnou podporou tohoto pole, vybíhá přípora až k římse; tím se vysvětlují dvě okna, postavená úplně symetricky do osy každého dílu sdruženého pole. Stejnou disposici jako toto pole hlavní lodi má i jedno pole lodí vedlejších, které tvoří jak při kostele ve Fossanově s lodí hlavní organický celek. Od šestidílného pole bylo však patrně ještě během stavby tohoto pole upuštěno, takže dnes jsou všechna pole čtyřdílná. Křížový čtverec nepřevyšuje hlavní loď uvnitř, nýbrž je úplně stejně disponován, jako ostatní pole. Presbytář, který je, jak již bylo řečeno, překlenut osmidílnou klenbou, je nižší lodi hlavní. Jako vnitřek, poskytuje i vnějšek obraz od typu fossanovského úplně odchylný.

Průčelí nemá již jasné disposice staveb burgundských. Je rozděleno na tři části. Po obou stranách části prostřední jsou masivní věže, jež nejsou v stejné ploše jako prostředek, poněvadž vystupuje poněkud dopředu. Fasáda v celku je rozdělena na tři patra. První patro části prostřední je prolomeno portálem. Věže zůstávají v tomto patře nečleněné. Druhé patro prostřední části jest zdobeno bohatým reliefem velkého okna (ne růže), provedeného patrně podle nějakého severního vzoru. U věží jest i toto patro nečleněno a nese jen (z doby pozdější) velké hodiny. Třetí patro věží ustupuje poněkud proti masivnímu prvnímu a druhému patru a jest prolomeno sdruženými okny. Každé patro věže jest odděleno od druhého jednoduchou rovnou

římsou. Na třetí patro věže jsou postaveny ještě jednoduché nevysoké jehlance střechy. Část prostřední jest v třetím patře zakončena do výšky úplně rovnou římsou. Tak vystupují proti prostřední bohatě článkované části po obou stranách masivní, málo členěné věže jako risality. Další vnější stavba kostela neukazuje nic zvláštního. Opěrné pilíře jako u kostela ve Fossanově nalézáme jen na jižní straně vnějšku soulodí a presbytáře, nikoliv na straně severní. Kostel není podle cisterciáckého zvyku vystavěn někde v údolí, nýbrž ovládá svou polohou na vrcholu ciminského lesa celou krajinu. Již přístup k tomuto chrámu láká náš zrak přímo ke kostelu; patrně je stavba vystavěna se zvláštním zřetelem k tomuto účinku, neobvyklému u čistě cisterciáckých staveb. Průčelí kostela je členěno ve velkých rysech, na vzdálenost rozpočítaných také prvky, neznámé italským průčelím, totiž věže, podporují tuto snahu. Úsudek o chrámu možno shrnouti asi v tato slova:

Stavba jest podmíněna vzorem cisterciáckým, ale ne vzorem cisterciáckých kostelů jižně od Říma, nýbrž patrně vzorem lombardsko-cisterciáckým. Na lombardský vzor ukazuje hlavně vnitřní disposice chrámu, tvary sloupů a zvláště okolnost, že se vyskytují náběhy k šestidílnému vázanému poli lombardskému. Také disposici průčelí, jež ukazuje vliv prvků cisterciácké architektury Latia cizích, nelze vysvětliti vzorem kostela ve Fossanově aneb Casamari, takže o přímém vlivu cisterciáckých kostelů Latia nelze mluviti.

Vliv lombardský v této krajině není bez příkladu; již dříve mohli jsme u staveb v Toscanelle, Cornetě, Tarquinii a Falleri a u staveb viterbských zjistiti dalekosáhlý vliv pokročilé architektury lombardské[26]), která je v tomto příkladě rovnocenným soupeřem umění burgundsko-cisterciáckého, později přemohla architektura lombardská cisterciáckou architekturu Latia, která zůstala celkem bez hlubšího vlivu na vývoj architektury italské, kdežto bez architektury lombardské nelze si vývoje italské gotiky XIII. a XIV. století vůbec mysliti. Vliv staveb, které povstaly na jihu Říma, omezoval se na úzký kruh, takže stavby v Umbrii jsou jen ojedinělými výjimkami. Sta. Maria d'Arbona, San Francesco v Sonnině, San Lorenzo di Campagna v Amaseně, Sta. Maria del Fiume v Ceccaně, San Niccolò v Ceccaně, Sta. Maria Maggiore v Terracině, San Francesco ve Ferentině, katedrála v Piperně, San Lorenzo v Piperně, Sta. Maria v Sermonetě, katedrála v Sezze, San Lorenzo v Sezze jsou nejhlavnější a nejznámější památky vlivu

[26]) Viz svrchu uvedené příklady, hlavně kostel Santa Maria de Falleri, kterážto stavba pochází pravděpodobně z roku 1186 a je tedy ranější než Fossanova aneb Casamari.

cisterciáckých kostelů ve Fossanově a Casamari[27]). Všechny tyto památky přizpůsobují se v mnohých ohledech dřívější a pozdější ryze italské stavební tradici. Byly asi vystavěny staviteli domácími, ne cisterciáckými, a proto snad převládá někdy starší domácí tradice nad importovaným cisterciáckým vzorem[28]).

Tyto malé kostelíčky, zastrčené v horách jižně Říma, neměly stejně jako jejich vzory Fossanova a Casamari vlivu na další vývoj italské církevní architektury. Byly to stavby XIII. a XIV. století, v kterých se sice udržovala ještě částečně tradice cisterciácko-burgundská, která však musela bojovati s vlivy domácími; renaissance a umění barokní učinily konec tomuto skromnému domácímu umění. Těžiště vývoje architektury italské není zde na jihu Říma; Lombardie, Toskánsko a Umbrie vyvedly italskou architekturu církevní z hrozící stagnace. Co se týče podrobností těchto skromných, raně gotických staveb, můžeme skoro ve všech podrobnostech poukázati na spolehlivou a vyčerpávající práci Enlartovu[29]).

I v podrobnostech kostelů, zbudovaných podle typu Fossanovy, vidíme často převládající vliv burgundských vzorů. Tím se vysvětluje také celkově harmonický účinek těchto staveb. Cizích, t. j. hlavně antických vlivů, nelze ještě zjistiti u těchto staveb, protože stavitelé těchto kostelů přinesli s sebou nejen celkový plán, nýbrž i náčrty detailů, takže pro antikisující vlivy nebylo v jejich stavbách místa. To platí však jen pro ty stavby, jež vznikly přímo pod vlivem cisterciáků, při stavbách, kde byl pouze kopírován cisterciácký vzor, proráží ihned, jak jsme již svrchu podotkli, italské cítění i v tvaru jednotlivých článků. Teprv osamostatněním italské architektury od cisterciáckých vzorů nastává i pro práci v detailech doba, kdy stavitelé ohlížejí se čím dále tím více po antických vzorech, což pak vede k nenáhlé, ale jisté recepci antiky, ovšem ne slepě přejaté, nýbrž podle potřeb doby přizpůsobené. Tím jest však vyloučen vítězný postup gotiky severní do Italie, tím padá vedle velkých konstruktivních problémů i dekorační problém gotiky severní.

Můžeme zopakovati hlavní tendence těchto prvních gotických staveb v Italii asi takto:

Nejde zde o stavby dospělé gotiky severní, nýbrž o raně gotické, burgundskými vzory podmíněné stavby cisterciácké. Cister-

[27]) Viz hlavně Enlart n. u. m. str. 3 a n., Burckhardt n. u. m. II, 99 a n.

[28]) Podrobnější analysa těchto menších staveb mohla by krok za krokem zjistiti toto zitalštění burgundsko-cisterciáckých vzorů, zatížila by však příliš naši práci. Nemůžeme v tomto ohledu souhlasiti s vývody Enlartovými n. u. m. 237.

[29]) Viz Enlart n. u. m. 237 a n.

ciácký vzor dominuje v původních stavbách, jejichž hlavní vzory jsou kostely ve Fossanově a Casamari. Tato raná gotika stojí ještě úplně pod vlivem vyspělého umění románského. Jen v detailech hlásí se nesměle tendence vyspělé gotiky k slovu. Raně gotické stavby na jihu Říma mají sice velký vliv na své okolí, avšak i v těchto stavbách možno pozorovati pronikání ryze italského cítění. San Martino al Monte Cimino ukazuje vliv druhý, mocnější, vliv architektury lombardské. Další úlohou bude, ukázati, jak tyto dva proudy působily na vývoj architektury italské. Nabudeme přesvědčení, že cisterciácko-burgundské vzory měly celkem jen nepatrný vliv na další vývoj církevní architektury italské, lombardská architektura poskytla italským stavitelům skoro ve všech podrobnostech i v celkové tendenci vzory, jichž bylo upotřebeno v gotice italské. V tomto ohledu nutno opraviti tvrzení Enlartovo, jenž celý vývoj architektonického umění italské odvozoval od vlivu cisterciáckých staveb. Tento vliv byl čistě lokální; hlavní problémy italské gotiky byly již předem naznačeny v architektuře lombardské.

Chiaravalle.

Viděli jsme již při rozboru kostela San Martino al Monte Cimino, že lombardské umění mělo vliv i na stavby cisterciácké. San Martino není však jediným příkladem tohoto lombardského vlivu na cisterciácké stavby, nýbrž Lombardie sama chová překrásně zachovalý vzor lombardsko-cisterciácké architektury, a sice kostel Chiaravalle u Milána[1]). Chiaravalle jest nejstarším cisterciáckým kostelem v severní Italii. Kdežto stavby skupiny Fossanova ukazují již burgundskou ranou gotiku, tedy přechod od románského umění ke gotice dospělé, jest tato stavba druhé polovice XII. století ve svých tvarech i ve své vnitřní disposici ještě úplně románská. Nutno zjistiti, pokud šel vliv cisterciácký, a jakou měrou je kostel podmíněn domácí tradicí lombardskou.

Nesporno jest, že půdorys kostela jest úplně cisterciácký. Je to disposice v celku úplně totožná s půdorysem kostela ve Fossanově

[1]) Enlart na uv. m. 68, 215. Na jednom místě (68) uvádí Enlart, že kostel: „appartient à un styl lombard, que l'art gothique bourguignon a quelque peu modifié.“ Na druhém místě (215) tvrdí: „de même faut-il considérer, comme une importation de Bourgogne en Italie l'église de Chiaravalle, près Milan, qui offre une grande analogie avec Saint-Philibert de Tournus.“ Zdá se, že si tyto dva výroky Enlartovy odporují. Chceme jen podotknouti, že Enlart ztotožňuje důsledně pojmy art germanique a art lombarde, že tedy považuje lombardské umění za německé. Novější věda, hlavně práce Rivoirovy, Cattaneovy a Dehiovy opravily tento omyl Enlartův. Viz Enlart na uv. m. 217, 219.

aneb v Casamari. Rozdíly jsou tyto: Loď příční není rozčleněna na několik polí, jež ve svých rozměrech odpovídají celkem polím lodí hlavních, nýbrž ukazuje po obou stranách čtverce křížového jen jedno pole obdélníkového půdorysu, které jest poněkud širší než pole lodi hlavní. První pole hlavní lodi, počítaje od čtverce křížového, nemá arkády, nýbrž je ohraničeno plnou stěnou stejně jako travée lodi příční. Takým způsobem jest vytvořen uvnitř kostela řecký kříž (z presbytáře, dvou polí lodi příční, křížového čtverce a prvního pole hlavní lodi), který tvoří jakési samostatné těleso v celkové soustavě. Tato půdorysná zvláštnost nebyla napodobena. Kněžišti jsou po obou stranách přiřazeny tři kapličky, které se otvírají do lodi zcela úzkými otvory, takže ani tyto kapličky neporušují celkem řeckého kříže, vloženého do systému chrámu. I tato disposice zůstala beze vlivu na další stavby. Pro tuto půdorysnou zvláštnost nemáme vzorů ve starší architektuře lombardské. Hlavní loď má čtyři pole, avšak ne jednoduchá obdélníková pole jako pozdější Fossanova, nýbrž sdružená pole vázaného systému, jak jsme je zjistili u kostela San Martino al Monte Cimino. Již zde jde o lombardský vliv, protože cisterciácké stavby Burgundska, podle jejichž vzoru jest kostel disponován, neznají sdružených polí, jež se vyskytují hlavně v románské architektuře normanské a lombardské. San Michele v Pavii, St. Ambrogio v Miláně, katedrála v Piacenze[2]) a jiné lombardské stavby ukazují tento známý vázaný systém. Tyto lombardské stavby působily i na umění burgundsko-cisterciácké, a tímto vlivem vysvětluje se půdorys kostela Chiaravalle u Milána.

Při disposici vnitřku možno zjistiti dvojí směr, burgundský a lombardský, jež bojují zde o nadvládu. Z tohoto boje dvou směrů, z vyrovnání dvou, sice spřízněných, avšak ne úplně stejných proudů románského umění stavitelského, vznikl pak nový typ, jenž sloužil za vzor umění dalšímu a který může býti nazván prototypem italského gotického kostela. Kostel Chiaravalle, jenž jest vystavěn podle příkazu řádu cisterciáků zcela jednoduše a který pro tak přísný příkaz neukazuje zvláštních dekoračních článků, je disponován asi takto: Podporami jsou zde sloupy značné tloušťky, takže možno vhodněji mluviti o válcovitých pilířích a název ten je odůvodněn také tím, že pilíře jsou vystavěny (jakož i celá stavba) z cihel. Burgundské stavby cisterciácké byly stavby kamenné; u tohoto kostela přechází stavitel pod vlivem lombardské cihlové architektury také k cihlám. Tím se vysvětlují některé zvláštnosti kostela a jeho vlivem i některé zvláštnosti kamenné architektury gotiky italské.

---

[2]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 440 a násl. tab. 156—163 a.

Pilíře jsou, jak již bylo podotčeno, velmi masivní, robustní, podpory zdůrazněné již svými rozměry, a co jest hlavní, podpory úplně samostatné. Nejsou v tak úzké souvislosti s celkovou architekturou, jako na příklad pilíře kostela ve Fossanově, jež jsou se svými příporami v těsném spojení s ostatními články architektury stavby, nýbrž úplně samostatnými články, na nichž spočívá celá tíha ostatní stavby. Tíha stěny nad arkádou jest znázorněna tím, že okraj pilířů se na vrchním konci poněkud přehýbá, jako by povoloval pod tíhou svého břemene. Pilíře nemají dekorativních článků, nemají také hlavic; jsou to tělesa hrubých forem, jež pouze vykonávají svou funkci. Protože stavba jest disponována podle vázaného systému (t. j. na každé pole lodi hlavní připadají dvě pole lodi vedlejší), nese každý druhý pilíř tíhu nepoměrně lehčí, totiž jen klenbu lodi vedlejší, nikoliv pásy a žebra lodi hlavní. Stavitelé kostela nepovšimli si této okolnosti a vytvořili všechny pilíře stejné, bez ohledu na jejich změněnou funkci. Architektura pozdější, na příklad kostel San Martino al Monte Cimino, o němž jsme již mluvili, dobře dbá této změněné úlohy a užívá systémů střídajících se podpor. Pro podpory hlavní užívá pilíře, pro podpory vedlejší sloupu, který jest sice robustní, ale přece svým tvarem nepřechází v pilíř válcovitý jako u kostela Chiaravalle.

Na pilířích spočívá pak souvislá, úplně nečleněná plocha stěny. U cisterciáckých kostelů typu fossanovského pozorovali jsme rozdělení stavby ve dvě patra, zde horizontální dělení schází; není zde římsy, jež by dělila stavbu vodorovně. Na pilíři stojí polopilíř (pilastr), jenž nese pásy příční, pásy přístěnné a žebra klenby. Oblouky arkády spočívají přímo na pilíři samotném bez jakéhokoliv přechodu, při čemž zmíněný pilastr přeřezává dosti neharmonicky jednoduše členěné oblouky arkády. Polopilíř je ukončen jednoduchou krychlovou hlavicí bez dekorace; tím ještě lépe vystupuje silný tektonický ráz celé stavby. Od hlavice rozbíhají se pak úplně prostě profilované pásy a žebra klenby jednoduchého, ale robusního tektonického výrazu. Pásy a žebra klenby lodi vedlejší nabíhají bez zprostředkujícího článku přímo na pilíře arkády. Zjednodušení tektonických tvarů nemohlo jíti dále. Celá plocha pole zůstává úplně nečleněna. Není empor, ani přístěnné arkády. Jen jediné okno, postavené do osy pilíře pomocného (jenž nese klenbu lodi postranní), prolamuje tuto velkou nečleněnou plochu. Stavitel klade hlavní důraz na prostotu a dosahuje svého cíle prostředky nejjednoduššími, nikoliv bohatou výzdobou celku. Málokterá stavba mluví tak prostě, ale současně výrazně, jako právě tento robustně tektonický cisterciácký kostel. Mohlo by se snad říci, že tato prostota a chudoba stavby jest podmíněna materiálem, jehož

bylo k stavbě užito. Částečně jest tomu tak. Užívání cihel jako materiálu mělo jistě vliv na celé vzezření stavby, ale nebylo třeba, aby stavitel šel do nejkrajnějších důsledků jako zde, protože jiné lombardské stavby poskytují zcela jiný obraz, než tato hrubě tektonická, málo vyzdobená stavba. Nesporno jest, že pro Chiaravalle byly příkladem starší lombardské kostely, jako na příklad Sant' Ambrogio v Miláně anebo San Michele v Pavii. Náleží s těmito kostely do jedné vývojové linie, a můžeme proto velmi snadně zjistiti, v čem se tyto stavby shodují a v čem se liší. Sant' Ambrogio a San Michele jsou stavby emporové. Empory mají v obou stavbách při členění stěny a hlavně při řešení problému prostorového tak velkou úlohu, že celý karakter stavby jest podmíněn tímto článkem, jenž nebyl přijat do systému kostela Chiaravalle. Stěna dostává emporami ohromnou plastiku, stavba v celku získává rozčlenění na dvě patra, a účinek tohoto rozčlenění jest ještě stupňován výraznou plastikou pilířů, přípor a klenebních článků celé stavby. Nutno však se vší rozhodností zdůrazniti, že u lombardských staveb typu Sant' Ambrogio aneb San Michele stavitel, jenž upotřebuje empory, volil tento článek proto, aby dosáhl vyhovujícího osvětlení poměrně velkých prostorových článků. Jest to jedna ze základních zásad architektury lombardské, jejíž problémy pochopíme jen tehdy, uvědomíme-li si okolnost, že architektura lombardská navazuje úmyslně na prostorové problémy římských blokových staveb doby císařské. V lombardských kostelech šlo o to, aby prostor hlavní lodi byl osvětlen úplně vyhovujícím způsobem, aby však architektura při budování tohoto prostoru mohla použíti všech vymožeností cihlové architektury římské při řešení novém, a sice prostoru basilikálním. Šlo o sloučení problémů basilikálních s prostorovými problémy velkých blokových staveb římských. Sant' Ambrogio a San Michele mají nepřímé osvětlení pomocí empor. Chiaravalle u Milána a jiné lombardské stavby vynechaly empory, protože již našly pro tento zásadní problém lombardské architektury řešení lépe vyhovující. Bylo by žádoucno, aby celkový vývoj lombardské architektury byl prozkoumán pod tímto zorným úhlem, a aby lombardská architektura byla uvedena do souvislosti s římskou architekturou, do souvislosti, o níž dnes nelze již pochybovati.

Jako u normanských románských staveb (Caen: Ste. Trinité, Ouistreham) [3]), je i u těchto lombardských staveb pojem pole (travée) již úplně vyhraněný. Každé sdružené pole jest rozděleno na dvé patra, každé patro má svou arkádu a vedlejší součástky stavby.

[3]) Ruprich-Robert: L'architecture normande aux XI. et XII. siècles tab. 74, 79. A. Kingsley-Porter: Medieval Architecture. New Haven (America) 1912, I, 263, obr. 139. a násl.

totiž okna, pilíře, přípory podporují tendenci k rozčlenění stavby na několik koordinovaných součástí. Ale přece jest velký rozdíl mezi systémem normanským a lombardským. Souvisí to s výše uvedeným poměrně větším vlivem umění římského na umění lombardské. Normanská sdružená pole dělí se na dvě polovice úplně symetricky propracované, a toto dělení jde tak daleko, že se nezastavuje ani před klenbou, že i klenba tohoto sdruženého pole jest rozdělena na dva díly, čímž dochází normanská architektura ke klenbě šestidílné, tedy k pojmu klenebního pole šestidílného. Koordinace článků jest provedena do krajnosti, rozdělení každého travée ve dvě úplně koordinované polovice jest úplné. Opačně si počíná architektura lombardská. I ona zná vázaný systém a sdružené pole; i u těchto staveb připadají na jedno pole lodi hlavní dvě pole lodi vedlejší, avšak architektura lombardská nešla nikdy tou cestou, kterou šla architektura normanská, a která vedla přímým vývojem od šestidílného travée na čtvercovém půdorysu k obvyklému úzkému poli gotiky severní na půdorysu obdélníkovém. Lombardská architektura zříká se zřejmě pod vlivem římských blokových staveb dalekosáhlého dělení a naprosté koordinace svých součástí a zůstává při větší subordinaci, zachovává užší spojení mezi jednotlivými články sdruženého pole. Lombardské sdružené pole tvoří jeden (ne dva) velký článek celkového prostoru. Dehio zcela správně zaznamenal, že Sant' Ambrogio v Miláně jest patrně pod vlivem basilik, jejichž jednotlivá pole jsou překlenuta kopulí a takové pole překlenuté ne kopulí, nýbrž křížovou klenbou, která se svým tvarem velmi přibližuje kopuli, máme u kostela Sant' Ambrogio a v míře menší u kostela San Michele v Pavii [4]). Snad teprve v druhé řadě sloužily za vzor podle našeho názoru basiliky, jejichž pole jsou překlenuta kopulí. Bližší souvislost má toto prostorové řešení s blokovými stavbami římskými, kde velké prostory byly překlenuty klenbou křížovou. Svým tvarem přibližovala se samozřejmě tato klenba křížová kopuli, takže se nesmíme diviti, že Sant' Ambrogio, tedy stavba, která podle našeho názoru stojí pod přímým vlivem starší architektury římské, ukazuje podobné řešení jako kopulovité basiliky. Z toho však vysvítá ještě dále, že nebylo třeba, aby architektura lombardská hledala své vzory na východě. Římské, tedy západní umění poskytovalo lombardským stavitelům dosti vzorů pro jejich velikolepé koncepce, a lombardští stavitelé čerpali hojně z pokladů, jež byly nashromážděny v architektuře římské: římské stavby jakož i stavby lombardské jsou vy-

[4]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 443.

stavěny z cihel, a nebylo nutno, aby architekti lombardští přizpůsobovali svou techniku neobvyklému materiálu. Můžeme postoupiti ještě dále a tvrditi, že používání cihel jakožto stavebního materiálu bylo v Lombardii zavedeno pod přímým vlivem římských staveb; i stavby ravennské, tedy stavby od V. století počínaje, užívají cihel jakožto stavebního materiálu. Římské umění šířilo se od centra do provincií. Když vývoj architektury byl v centru již přerušen úpadkem Říma, zůstala tradice živa ještě v centrech provinciálních. Tím možno vysvětliti vývoj architektury ravenské, tím se vysvětluje podle mínění našeho a podle mínění Birnbaumova také zjev architektury lombardské.

Vraťme se ke kostelu Sant' Ambrogio! Členění, jak jsme již podotkli, nejde tak daleko, aby trhalo velké prostory, aby je rozložilo v několik samostatných článků, jak to vidíme v gotické architektuře severní, nýbrž architektura lombardská zachovává velké prostorové jednotky a přenáší tuto tendenci na gotiku italskou. Konec této cesty, jíž se dala architektura italská, jest v barokních kostelích italských, které přes gotiku italskou a renaissanční umění dospěly k jednotnému prostoru celkovému. Normanské stavby používají sice stejných formálních článků, ale svým vývojem dospívají, hlavně co se týče prostorového problému, úplně jiných výsledků. Ste. Trinité v Caenu a San Michele v Pavii mají sice stejnou architektonickou mluvu, ale problémy prostorové obou staveb jsou zcela protichůdné. Vidíme to i v podrobnostech. Zdálo by se na příklad, že kostel v St. Étienne v Caenu a San Michele v Pavii jsou stavěny podle úplně stejného systému, avšak již při úplně povrchním srovnání ukazují se značné rozdíly[5]). U St. Étienne probíhá hlavní přípora každého podpůrného (tedy nejen hlavního) pilíře od arkády přes patro emporové až k patru okennímu a nachází pak své pokračování v příčném podpůrném pásu šestidílné klenby. Současně jest každé sdružené pole tohoto systému rozděleno vodorovnými římsami na tři velmi pečlivě rozdělená patra. U kostela San Michele v Pavii zastavuje se přípora podpůrného pilíře již pod hlavní římsou, jež probíhá nad arkádou a hlavice této přípory ukazuje, že přípora má funkci čistě nosnou, že nese totiž římsu a na římsu nasazený velmi nízký pilíř empory. U St. Étienne v Caenu má přípora funkci nejen nosnou, nýbrž, a to skoro výhradně, funkci dělící, protože právě tou plasticky velmi vystupující příporou dostává celé pole své rozdělení na kubické jednotky, a to rozdělení ve směru kolmém i vodorovném: u San Michele v Pavii jest

[5]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 151, 1; 161, 2.

sloučeno patro emporové a okenní v jeden celek, takže odpadává jedno článkování ve směru vodorovném, a mimo to přestává přípora, jež dělí stavbu ve směru kolmém již u římsy nad arkádou, takže ve vrchním patře odpadává i dělení kolmé. Rozdělení patra nosného ve směru kolmém zastavuje se u římsy, i tam nalézá své vyrovnání směr do výše. Máme v kostele San Michele v Pavii takřka prototyp pozdějších italských kostelů XIII. a XIV. století, u kterých lze opravdu rozlišovati mezi patrem nosným a částí klenební.

Normanské pole jest propracováno do všech detailů, zavádí do obou svých polovic bohatou reliefní výzdobu, tvoří z každého pole plochu členěnou reliefem, jdoucím do detailů, takže vzniká bohatá plastika celé plochy a tato velmi účinná plastika podporuje co nejdůrazněji celek v dostižení cílů, s kterými jsme se seznámili již v úvodu kapitoly o Fossanově. Koordinovati stejnorodé, plasticky velmi účinně propracované články a seřaditi celkový prostor z těchto úplně koordinovaných článků, je snaha románského kostela normanského. U lombardských památek jest plocha stěny a plocha každého (sdruženého) pole plasticky propracována, ale tato plastika stěny nejde nikdy tak daleko, aby propůjčila jednotlivým článkům samostatnou hodnotu, aby tato plastika stěny a kostry vytvořila takovou koordinaci částí, jak jsme ji našli u kostelů normanských. Mírná koordinace arkádového patra ustupuje ve vrchním patře rozhodné subordinaci, a tato subordinace jest stupňována, dovršena jednotnou čtyřdílnou a ne šestidílnou klenbou. I lombardský kostel seřazuje podle románského uměleckého cítění jednotlivé články teprv k celkovému prostoru, avšak dělení prostoru, rozčlánkování nejde tak daleko jako u kostelů normanských. Lombardské umění volí jednotky, jež nejsou v poměru k prostoru celkovému větší, než jednotky umění normanského a dosahuje tím účinku, že přes rozdělení stavby, jednotlivé kubické jednotky hlásí se vždy dosti jasně ke slovu i prostor celkový. Sant' Ambrogio v Miláně, San Michele v Pavii, S. S. Pietro e Paolo v Bologni, San Sabino v Piacenze, Chiaravalle u Milána, katedrála v Modeně jsou vzory tohoto směru[6]).

Avšak i tam, kde lombardské umění stavitelské přechází v jednotlivých případech ke sdruženému poli šestidílnému, jak to vidíme na příklad u katedrály v Piacenze, aneb kde rozděluje velké pole v dvě obdélníková pole menší, můžeme pozorovati vliv směru původního, jak se nám ukazuje v právě uvedených kostelech. U šestidílného pole katedrály v Piacenze ukazuje se v tom, že rozdělení vodorovné vchází bez nějaké vodorovně vedené hranice přímo

[6]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 440 a násl.

v plochu stěny. Ve směru kolmém jest toto šestidílné pole sice rozděleno, avšak jen příporou, která jest mnohem slabší, než přípory pilíře hlavního, takže tato slabší plastika přípory nemůže rozděliti pole tak účinně, jak jsme to viděli v architektuře normanské, kde na příklad u kostela St. Étienne v Caenu přípora vedlejšího pilíře má úplně stejný tvar a tím stejnou výmluvnost jako přípora pilíře hlavního. Toto zeslabení přípory ve tvaru, a tím i ve funkci, vidíme také u katedrály v Parmě, kde velké pole jest rozděleno na dvě menší; i zde se rozlišuje mezi pilířem hlavním a pilířem vedlejším, i zde má pilíř hlavní nepoměrně mohutnější tvar, než pilíř a přípora vedlejší. Přípory vedlejší dostávají takovýmto způsobem smysl více dekorační. Přes to však třeba zjistiti, že katedrála v Parmě a v Piacenze znamenají, snad pod severním vlivem, jisté přiblížení k typu normanskému, aniž byly přejaty prostorové problémy kostelů normanských[7]).

Celkovému karakteru stavby podřizuje se i půdorys[8]). Ste. Trinité v Caenu na příklad má karakteristický tvar kostelů severních. Stavba se dělí na stále menší jednotky, hlavní loď a presbytář se prodlužují. Stavitelé vsouvají mezi apsidu a loď příční stále více polí presbytáře, takže se kostel v celku značně prodlužuje. S. Germer[9]), anebo S. Germain[10]) v Paříži, tedy vzory nenormanské, ale normanskou architekturou podmíněné, ukazují tento vzrůst půdorysu. K tomu přistupuje ještě celý věnec kapliček okolo apsidy a ochozu, aneb lépe řečeno prodloužení lodí vedlejších, i okolo kněžiště. Rozdrobení, koordinace a atomisace půdorysu jsou význačným rysem těchto staveb. Nejzajímavější příklad tohoto směru jest románská část, tedy kněžiště kostela St. Denis v Paříži. Půdorys Dehiův[11]) dává alespoň částečně rekonstruovaný obraz tohoto kostela. Avšak i St. George de Bocherville[12]), St. Étienne v Caenu[13]), tedy příklady čistě normanské, podávají dobrou představu o celkové tendenci těchto památek.

---

[7]) Nutno upozorniti na to, že katedrála v Piacenze jakož i katedrála v Parmě prodělaly několik stavebních period, že plány půdorysu a nárysu byly několikrát změněny, čímž vysvětlují se dostatečně nesrovnalosti těchto staveb, jakož i částečné pronikání vlivů původní architektuře lombardské cizích hlavně vlivů burgundských. Dehio-Bezold n. u. m. I, 447, 449.

[8]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 145, 151.

[9]) Dehio-Bezold n. u. m., 419, tab. 148, 152.

[10]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 149, 154.

[11]) Dehio-Bezold n. u. m., tab. 146.

[12]) Kingsley-Porter n. u. m. I, 251. Pinder, Weitere Untersuchungen n. u. m. 22.

[13]) Pinder, Weitere Untersuchungen n. u. m. 31 a násl.

Stavby lombardské ukazují i v tomto směru obraz zcela jiný. St. Ambrogio má tři pole lodi hlavní, které ihned přecházejí v krátké kněžiště, jež jest uzavřeno apsidou. Ani lodi vedlejší neukazují komplikace vubec, takže celkem, půdorys jest úplně jednoduchý. Mohlo by se říci, že tato stavba jest začáteční stavbou umění lombardského; nesmíme však zapomenouti, že Sant' Ambrogio byl hlavní milánský kostel, tedy stavba prvního řádu. Ještě lépe ukazuje nám celkovou tendenci kostel San Michele v Pavii, který jest snad nejvýznačnější a nejkarakterističtější stavbou lombardskou[14]). I zde jeví se ihned tendence k jednoduchosti, ke koncentraci, pomocí subordinace, kdežto architektura normanská spěje k stále stupňované koordinaci úplně samostatných jednotek. San Michele má hlavní loď rozdělenou na dvě velká pole, před soulodí jest položena loď příční o třech asi stejně velkých polích a uzavřen jest kostel zcela jednoduchou apsidou; mezi loď příční a apsidu jest položeno jedno pole. Srovnáme-li půdorys kostela St. Étienne v Caenu s tímto půdorysem, bude ihned patrna tendence ke koncentraci, která se pak zřetelně jeví ve stavbě lombardské. San Giovanni in Borgo v Pavii, S. S. Pietro e Paolo v Bologni, San Theodoro v Pavii, San Pietro in Ciel d'oro v Pavii jsou nejvýznačnější vzory tohoto směru, avšak i komplikovanější kostely jako katedrála v Parmě aneb v Piacenze (jejíž půdorys je nejsložitější), neodchylují se valně od načrtnutého schematu. U katedrály v Piacenze je sice celkový prostor rozdělen ve větší množství článků, než u uvedených jednoduchých vzorů, avšak i toto rozčlenění jest úplně přehledné; celkový prostor jest sestaven z jednotek čtvercových, jen apsidy jsou jediným článkem, který se odchyluje od tohoto čtvercového půdorysu. Čtverce pole hlavní lodi probíhají přímo až k apsidě, a jen loď příční přerušuje tuto jednoduchou soustavu tím, že převzala za jednotku základní čtverce lodi vedlejší. Přes to však celkový přehled prostoru není nikterak znesnadněn, takže i tato památka nedělá výjimky mezi uvedenými kostely.

Zjistili jsme tedy koncentrační tendenci v půdorysu a nárysu, nalezneme ji také u všech jednotlivých článků uvedených staveb. Poukážeme jen na dva význačné příklady[15]). Kostel Sant' Ambrogio je sestaven z velkých prostorových článků. Každý takový článek

[14]) Dehio-Bezold I, 447. S. Michele ist der Bau, an welchem sich der Geist der lombardischen Architektur am reinsten und entschiedensten ausspricht. Kingsley-Porter n. u. m. I. 224: San Michele Maggiore among Lombard edifices is surpassed in interest and importance only by St. Ambrogio of Milan.

[15]) Rivoira n. u. m. I, 244, tab. V, Kingsley-Porter n. u. m. I, 172. obr. 119.

jest, co se týče vzájemných poměrů, dosti vyrovnán. Nelze říci, že by jeden směr měl nadvládu nad druhým. Prostorová tělesa stojí mezi sebou v úzké souvislosti, a pojem celkového prostoru není vázán již předem na jednotlivá prostorová tělesa a seřazení těchto jednotlivých prostorových článků. Opak vidíme u kostela St. Étienne v Caenu a u dalších kostelů normanských. Rozčlenění celkového prostoru jest provedeno velmi účinně silnou plastickou mluvou dělících článků. Normanské stavby spějí čím dále, tím více k zúžení polí, k vytvoření jednotek oproti stavbám lombardským poměrně menších ke koordinaci těchto malých prostorových těles. Mimo to dostávají tato tělesa určitý směr. Není to vyrovnanost prostorových těles lombardských, o kterou usiluje stavitelství normanské; čím dál, tím více jest zdůrazněn směr do výše a stále více razí si vertikalismus gotiky dráhu. U normanských staveb jest celkový prostor skutečně rozložen na množství malých prostorových článků, a apercepce každého jednotlivého článku jest primární; pojem prostoru celkového skládá se teprv z těchto jednotlivých článků. U staveb lombardských není to pouhé rozčlenění na jednotlivé koordinované články, nýbrž jeví se současně snaha po větší koncentraci těchto článků. Prostor celkový má stejnou hodnotu jako jednotlivé těleso prostorové; není to ještě podřízení jednotlivého tělesa prostorového celkovému prostoru jako v renaissanci anebo v baroku, avšak není to také odstranění prostoru celkového, odsunutí z prostoru celkového do pozadí jako v architektuře severní. Celkový prostor a jednotlivé těleso prostorové zachovávají pod vlivem proporcí navzájem rovnováhu.

Zjistili jsme nejmarkantnější rozdíly mezi stavbami lombardskými a normanskými a můžeme se tedy vrátiti ke kostelu Chiaravalle u Milána. Podle všeho, co jsme uvedli ke karakteristice staveb lombardských, nemůže býti ani nejmenší pochybnosti o tom, že tato stavba jest v celku i v podrobnostech stavba úplně lombardská, jež převzala k dosažení svých cílů jasný a tendencím stavby úplně odpovídající půdorys cisterciácký. Avšak také kostel San Martino al Monte Cimino možno sem zařaditi. Velké prostorové jednotky, ustupující plastika, soustředění, jsou znaky této stavby, takže o její souvislosti s uměním lombardským nelze více pochybovati[16]). Není to jediná stavba, jež vznikla za vlivu lombardského tak daleko na jihu: toto

[16]) Enlart n. u. m. 69, jenž poukazuje na shody detailů kostela San Martino s kostelem Chiaravalle, čímž sám popírá svou vlastní teorii o souvislosti této stavby s kostelem ve Fossanově. Viz také Thodeho n. u. m. 343, kde jest uvedena starší literatura o kostele Chiaravalle.

pronikání vlivu lombardského na jih Italie ukazuje nám ještě jedna velmi významná stavba, a sice kostel Chiaravalle di Castagnola u Ancony. Stavba pochází asi z poslední čtvrti XII. století, jest tedy zcela jistě soudobá (ne-li starší) alespoň s kostelem ve Fossanově [17]). Půdorys kostela ukazuje celkem stejnou disposici jako Chiaravalle u Milána. Jest to obvyklý cisterciácký půdorys. Ke kněžišti, uzavřenému podle cisterciáckého zvyku stěnou rovnou, přiléhají po straně severní tři kapličky; na jižní straně kněžiště nebyly tyto kapličky vystavěny. Kněžiště a kapličky otvírají se do lodi příční, která má po obou stranách křížového čtverce dvě pole. Loď hlavní přešla již ve svém systému od lombardského vázaného pole k probíhajícímu poli obdélníkovému, snad pod burgundským vlivem. Ve stavbě jest tedy opuštěn již vázaný systém, a celá loď jest rozdělena na šest obdélníkových polí. Pole nejsou úplně stejných rozměrů, což se vysvětluje asi změnami v původním plánu kostela [18]). Zajímavé jest, že pole lodi vedlejší nemají půdorysu čtvercového, jak jsme to zjistili na příklad u kostela v Casamari, nýbrž že i tato pole mají půdorys obdélníkový. Není to první kostel italský, který přešel k nevázanému systému půdorysu bez přímého vlivu vzorů cizích [19]). I pro tuto velevýznamnou novotu lze zjistiti vzor v architektuře italsko-lombardské. Architektura vnitřku ukazuje jakož i Chiaravalle u Milána vliv architektury lombardské, ne burgundské; avšak prvky lombardské jsou již tak změněny, že stavba tvoří přímo přechod k pravé gotice italské. Podpory stavby jsou pilíře čtvercového tvaru. Každé straně pilíře jsou přistavěny polosloupy, jež nesou pásy klenby, a lomené oblouky arkády. V kostele ve Fossanově a Casamari probíhá římsa, která zastupuje hlavici, i přes pilíř, jenž nese přípory klenby lodi hlavní. Zde vystupuje polosloup a část pilíře, jež nesou klenbu lodi hlavní, bez jakékoliv překážky až do výše nejvyššího bodu arkády a jsou teprv v této výši ukončeny krychlovou hlavicí, na níž přímo nabíhají pásy a žebra klenby. Kdežto u kostela ve Fossanově aneb v Casamari byly i pilíř i jeho hlavní přípora dvakrát přerušeny římsou při svém vzestupu, probíhá zde polosloup i pilíř volně až do uvedené výše. Tento tvar podpor a toto spojení podpor s kostrou klenbovou jest velmi významné; bylo v italské gotice často napodobeno a poznamenáváme jen mimochodem, že Santa Maria Novella ve Florencii aneb Sta. Maria sopra Minerva v Římě

[17]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 531, Burckhardt n. u. m. II, 50. Thode n. u. m. 345. Mothes n. u. m. 440.

[18]) Enlart n. u. m. 71, Dehio-Bezold n. u. m. tab. 192, 196.

[19]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 452.

mají podpory tohoto tvaru. Není to masivní tvar burgundský typu Fossanova aneb Casamari. Vzory pro tento tvar jest hledati jinde. Není těžko jich nalézti. Kostel San Michele v Pavii ukazuje pilíř se širokou přední plochou, jenž probíhá bez členění až ke klenbě. Avšak tvar mnohem podobnější ukazuje nám San Savino v Piacenze aneb katedrály v Modeně a Piacenze. Jest to stará tradice, jež vedla k vytvoření tohoto tvaru a můžeme ji stopovati přes kostel San Miniato al Monte a kostely lombardské až do doby staveb římských. Nechceme tím říci, že by tento motiv byl pouze lombardský, naopak vyskytuje se také u francouzských a německých staveb; avšak nesporno jest, že kostel Chiaravalle di Castagnola, tedy stavba, jež stojí pod vlivem lombardského umění, nemusela býti v tomto ohledu závislá na vzorech cizích.

Sdružené pole kostela Chiaravalle di Milano jest zde již rozloženo na dvě samostatná pole, avšak plastické propracování zůstalo stejné jako u Chiaravalle di Milano. Arkáda není oddělena od patra okenního římsou; přímo na jednoduše profilovaný lomený oblouk arkády nabíhá celá plocha stěny a stojí takovýmto způsobem jako u Chiaravalle di Milano v úzké souvislosti s arkádou. Kostel je překlenut křížovou klenbou žebrovou, žebra tvoří oblouk nelomený, takže jen arkáda ukazuje gotický motiv oblouku lomeného. Vezmeme-li jedno pole hlavní lodi jako prvek, můžeme zjistiti, že i po této stránce měl tento kostel své starší vzory v lombardském umění. Kostel San Pietro in Ciel d'oro v Pavii ukazuje stejný systém jednotlivého pole, ovšem s nelomeným obloukem arkády, avšak i pro oblouk lomený máme vzor v kostele v Maderně [20]). Kostel San Pietro in Ciel d'oro jest jedna z nejstarších staveb, jež přešla k půdorysu volného systému. Jako první tvoří tento kostel své články na obdélníkovém půdorysu a ukazuje stejný systém v detailech jednotlivého pole jako Chiaravalle di Castagnola. Celá stěna kostela Chiaravalle di Castagnola má jen jeden plasticky působící prvek. Velké okno, položené do osy pole, prolamuje jako u Chiaravalle di Milano stěnu pole a pomáhá svým širokým ostěním k docílení robustní plastiky stěny. Jinak je i tento kostel bez plastické výzdoby. I u tohoto kostela se jeví celková tendence k zachování plochy, i zde se odmítá prolomení plochy k účelu, aby jednotlivé pole nabylo samostatné plastické, a tím i prostorové ceny. Celková proporce stavby, jakož i mírná plastika podpor ukazuje, že i tato stavba zůstává věrna tradicím lombardským. Výpočet proporcí ukazuje v tomto směru

[20]) Nechceme příliš zdůrazňovati tohoto svědectví kostelíčka v Maderně, protože pozdější restaurace mohly změniti ráz stavby. Podle našeho mínění jest však arkáda původní. Viz Dehio-Bezold n. u. m. I, 452.

úplnou shodu s lombardskými příklady a mluví příliš zřetelně. Nemůžeme mluviti ani o mírné gotice, jak jsme ji konstatovali u kostela ve Fossanově aneb Casamari: je to typická cihlová stavba lombardská, jež přejala všechny detaily, jakož i komposici celku svých lombardských vzorů. Všechno to, co jsme zjistili všeobecně pro stavby lombardské, platí i pro tento kostel. Na konci kapitoly předešlé uvedli jsme kostel, jenž stál sice pod vlivem lombardským, avšak byl ještě vystavěn podle vázaného systému; zde na konci této kapitoly uvádíme opět typický lombardský kostel, jenž přešel již k volnějšímu systému pole probíhajícího. Obě stavby jsou důkazem, jak bohaté vývojové možnosti byly nashromážděny v nevyčerpatelné pokladně lombardské architektury. Obě stavby nám také ukazují, že umění lombardské neomezovalo se pouze na své úzké provinciální hranice, nýbrž, že svým vlivem oplodňovalo stavitelství oněch krajin, jež ležely daleko na jih od původní kolébky této architektury.

Siena—Assisi.

Na základě listin, které se zachovaly, možno zjistiti, že mniši opatství San Galgano měli od roku 1259 podíl na stavbě dómu v Sieně[1]). Pochybnosti mohou býti jen o tom, jak v e l k ý byl jejich podíl. Listiny mlčí o tom, a musí tedy kritika slohová zjistiti, lze-li mluviti o přímém a rozhodujícím vlivu jejich.

Již dříve jsme poukázali na to, že kostely ve Fossanově a Casamari měly vliv na San Galgano a zdůraznili jsme současně, že při této stavbě vystupuje vedle burgundsko-cisterciáckého vlivu také vliv čistě italský. Dóm v Sieně neukazuje v půdorysné disposici cisterciáckého vlivu. Jest to stavba s půdorysem dosti komplikovaným, jehož vzoru nenajdeme v stavbách cisterciáckých, nýbrž spíše v stavbách lombardských. Katedrála v Piacenze[2]) ukazuje půdorysnou disposici skoro úplně totožnou, ovšem že disposice jest ještě podmíněna vázaným systémem: nelze však s úplnou jistotou tvrditi, že právě tato stavba byla vzorem pro sienský dóm, protože disposice stavitelů dómu sienského byly během stavby několikrát měněny, takže přímá souvislost s uvedenou stavbou lombardskou není sice vyloučena, nelze ji však s přesností zjistiti. Jakož i katedrála v Piacenze neměl ani dóm sienský, co se týče půdorysné disposice, většího vlivu na další vývoj architektury

[1]) Enlart n. u. m. 14. sq. hlavně poznámka 4.
[2]) Dehio-Bezold n. u. m. tab. 156.

italské. Byly to ojedinělé příklady monumentálních staveb, jež nevznikly za vlivu umělecké individuality, nýbrž byly podmíněny často protichůdnými uměleckými snahami, takže řešení bylo velmi často kompromisní. Tím jest řečeno, že dóm sienský nemůže dělati nároků na to, aby svou půdorysnou disposicí byl vzorem pro další vývoj. Loď hlavní jest rozdělena na pět obdélníkových polí. Po obou stranách jsou přiřazeny lodi postranní, jejichž pole mají půdorys skoro úplně čtvercový. Loď hlavní přetíná loď příční, jejíž nejmarkantnějším článkem jest šestihran, na který jest nasazena kopule. Jednotlivá pole lodi příční přiřazená k tomuto šestihranu mají tvar dosti nepravidelný, což se vysvětluje vsunutím kopule do původní disposice. K lodi příční jest pak připojeno kněžiště, rozdělené na tři lodi o třech polích, které ve své celkové disposici jest dosti podobno hlavnímu soulodí. Apsidy se u této stavby na rozdíl od katedrály v Piacenze nevyskytují. Jest to v celku disposice ve formě kříže, rozdělená na velké články, čímž zase připomíná disposici kostelů lombardských.

Přejděme k popisu vnitřku. Hned na první pohled jest patrno, že tento dóm vlastně nenáleží do skupiny chrámů gotických. Hlavní loď jest rozdělena, jako již bylo řečeno, na pět polí. Podpory jsou křížové pilíře s přistavenými polosloupy. Polosloupy menší, ukončené bohatě modelovanými hlavicemi, nesou klenbu lodi postranní jakož i oblouky arkády, kdežto polosloupy, jež nesou pásy a žebra lodi hlavní, probíhají až k plasticky velmi účinné římse. Jejich hlavice podporují přímo tuto širokou římsu, takže toto nosné patro jest velmi účinně odděleno od patra okenního. Jest to přímo přelom, vodorovná caesura, jež probíhá celou stavbu, rozhodné rozdělení celé stavby ve směru horizontálním, jakého neznala burgundská architektura kostela San Galgano. Jest to úplné a rozhodné popření architektonické myšlenky gotiky severní, krok k renaissančním chrámům San Lorenzo a Santo Spirito.

Oblouky arkády jsou sice lomené, avšak tak nepatrně, že se přibližují svým tvarem skoro úplně obloukům půlkruhovým. Takovým způsobem tvoří i tyto oblouky negaci burgundsko-italského vzoru kostela San Galgano. Pilíře znamenají svými tvary již přechod k ryze italskému řešení, návrat k tendencím, jež vyvrcholily znovuzavedením sloupu jakožto podpory v chrámech renaissančních. Jsou zcela jiného tvaru než pilíře kostela San Galgano [3]). V kostele San Galgano tvoří široká plocha pilíře součástku stěny

[3]) Enlart n. u. m. 48 násl.

hlavní lodi, čímž jest zdůrazněna úzká souvislost pilíře s ostatní plochou stěny. Tím se současně úží prostor mezi jednotlivými pilíři, takže prohled lodi vedlejší není tak nerušený, volný, jako u dómu sienského. Pilíř jest zde významným spolutvůrcem pojmu pole v románském smyslu slova. Lomený oblouk arkády bez jakékoliv dekorace čistě z kamene provedený, podporuje svou formou tendenci pilíře. Jest jakož i pilíř součástka architektoniky stěny, bez nároku na samostatnost. Probíhající přípory jakož i přední pilastrová plocha tohoto pilíře působí, že všechna patra jsou v úzké souvislosti, že dělení aneb roztržení těchto pater aneb celých článků jest nemyslitelné. Zcela jiný obraz poskytuje dóm v Sieně. Podotkli jsme již, že široce vystupující římsa aneb skoro lépe řečeno galerie dělí celou stavbu velmi rozhodně na dvě patra. Tím jest vyloučeno, aby pilíře zasahovaly tak mocně do tektoniky horního patra jako u kostela San Galgano. Patro nosné tvoří samostatný celek, jež nestojí s patrem vrchním v organické souvislosti. Pilíř osvobodil se od úzkého vztahu k ploše stěny, změnil svou snahu do výše a zastavuje se definitivně krátce před galerií: přijímá na sebe hlavici a znázorňuje tím, že považuje svou úlohu za vykonanou, že nese jen oblouky arkády a římsu, na které spočívá patro okenní, a nic více. Nezasahuje svou příporou do patra okenního. Pilastr, jenž nese pásy a žebra klenby, má pro své odchylné členění zcela jinou formu než pilíř patra nosného. Polosloup jest nesoucím článkem patra dolního; plochý pilastr zastává tuto funkci v patře okenním. Pilíře ztratily masivnost; ztratily zejména úplně rovnou nečleněnou přední plochu, staly se subtilnějšími, což má za následek, že loď vedlejší vstupuje do mnohem užší souvislosti s lodí hlavní. Kostel San Galgano ukazuje tuto souvislost mezi lodí hlavní a postranní jen v souvislosti jednotlivého pole lodi hlavní s polem lodi postranní a tvoří takto jednotky (travée), které jsou účinné jen tehdy, obrátíme-li se přímo k ploše stěny, postavíme-li se do osy každého jednotlivého pole. Tím, že štíhlé pilíře dómu sienského dovolují přehled přes celý prostor, tím, že pozorovatel nemusí měniti směru svého pozorování, vkročí-li do kostela a přes to získá prohled do lodi vedlejší, přichází prostor lodi vedlejší jako celek s prostorem lodi hlavní do nejužšího spojení. Jest to pokrok na cestě k novému obsahu pojmu pole (travée). Další pokračování na této cestě uvidíme teprv při analyse kostelů pozdějších, kde podpory vzdalují se tak daleko od sebe, že lze mluviti přímo o tendenci k dostižení prostoru jednotného. Atomisující koordinující tendence umění románského jest rozhodně potlačena. I oblouky arkády ztratily souvislost s ostatní plochou stěny. Již bohatou dekorací na-

značují, že se isolují od stěny. Bohatá profilace zdůrazňuje je jako samostatný článek, článek nezávislý. Jsou to tendence gotice severní zcela protichůdné. Zajímavé jsou také celkové proporce stavby. Výška patra nosného obnáší právě dvě třetiny výšky celkové, a výška lodí postranních jest jen o něco menší než výška patra nosného. Znamená to úplný převrat v celkových proporcích stavby. U kostela San Galgano byla výška lodi vedlejší jakož i výška patra nosného něco málo přes třetinu výšky celkové, kdežto zde se poměr změnil úplně ve prospěch patra nosného. Že tím dostávají jednotlivá patra ve vzájemném poměru k sobě zcela jiný význam, jest nasnadě. Touto přeměnou není však nikterak stupňován celkový vertikalismus stavby. Nastal pravý opak. Jest nejsilnějším popřením vertikalismu, že na vysoké patro nosné jest nasazeno poměrně nízké patro okenní; jest to také přeměna významu lodi postranní, že tato dosahuje tak značné výšky.

Patro okenní jest tedy dosti nízké vzhledem k celkovým poměrům kostela. Celá neveliká plocha každého pole jest členěna jen oknem, které jest skoro jediným článkem v celém dómu, jež svým tvarem a hlavně svou dekorací ukazuje vliv gotiky. Avšak není to vliv gotiky v konstruktivních, tektonických tvarech a článcích; gotika má úlohu pouze dekorativní.

Celkem jest tento dóm popřením nejen gotiky severní, nýbrž i burgundsko-cisterciácké gotiky kostela San Galgano. San Galgano ukazuje tendence rané gotiky burgundské, t. j. mírný, ale přece jen dosti vystupující vertikalismus, rozčlenění celé stavby na koordinovaná prostorová tělesa; u dómu sienského mohli jsme zjistiti pravý opak. Avšak nejen čistě tektonické články byly podrobeny takové přeměně; i dekorace dómu sienského jest negací všech tendencí gotiky kostelů typu Fossanova. Celý dóm jest inkrustován střídajícími se vrstvami bílého a černého mramoru, a tyto horizontální vrstvy jakož i bohatá reliefní výzdoba kostela a malba klenby působí, že dojem čisté tektoniky, jenž mluví tak výrazně ve všech kostelích typu Fossanova, ustupuje v značné míře dojmu čistě dekorativnímu. Dekorativní, nikoliv tektonicky struktivní stránka byla hlavní úlohou stavitelů dómu sienského, a nutno říci, že v některých dekorativních detailech přiblížili se dosti značně k umění pozdějšímu, umění renaissančnímu. Jest to hlavně tvar hlavice, jenž svými antickými formami nasvědčuje tomu, že antická tradice překonala zde vliv severních vzorů. Výsledek všech těchto faktů jest ten, že kostel San Galgano měl podle celkového stavu architektury dómu sienského asi jen nepatrný vliv na sienské stavitele. Cíle architektury, názor na funkci jednotlivých článků, změněný poměr

mezi prostorem celkovým a jednotlivým polem, dále pak mezi prostorem lodi hlavní a lodí postranních, poměr pater mezi sebou, jest u dómu sienského tak nápadný, že o užší souvislosti s kostelem San Galgano nelze nikterak mluviti. Nechceme popírati, že snad v jednotlivých detailech jeví se vliv mnichů ze San Galgano, ačkoliv i zde museli bychom ještě dobře uvážiti, která stavba přejímala od druhé. Podle našeho mínění není tento poměr dosti vyjasněn ve prospěch kostela San Galgano. Známý listinný materiál nemůže nám bohužel poskytnouti v tomto ohledu žádaného objasnění. Musíme se tedy ohlédnouti po vzorech jiných, které mohly působiti na architekturu sienskou. Jako první takový vzor můžeme jmenovati katedrálu v Pise. Není pochybnosti o tom, že vzor katedrály pisské byl pro disposici kopule do křížového čtverce rozhodující i pro stavitele dómu sienského. Že toto přenesení vzoru pisského stalo se no bez váhání a bez přeměny původních disposic, o tom svědčí nevysvětlitelné nepravidelnosti v provedení celé koncepce. Nějaké užší souvislosti mezi stavbou sienskou a dómem pisským nelze konstatovati. Ani půdorysná disposice ani provedení vnitřku a vnějšku kostela nedává nám k tomu oprávnění. Jen dekorativní systém, totiž inkrustace mramorem, měla patrně také rozhodující vliv na architekturu sienskou. Ovšem že vzor katedrály pisské nebyl ojedinělý, pokud se týče řešení křížového čtverce. Stejné rozřešení problému spojením stavby centrální se stavbou basilikální ukazuje již uvedená katedrála v Piacenze. I půdorysná disposice se dosti shoduje. Nemůžeme však s jistotou tvrditi, že právě tato stavba byla vzorem pro dóm v Sieně, protože její provedení se protáhlo také až do XIII. století. Dóm sienský čerpal snad své podněty přímo od katedrály pisské. Dehio předpokládá i pro katedrálu v Piacenze pisský vliv, avšak při dnešním stavu archivních dokladů nelze této dosti zajímavé otázky vzájemných vztahů těchto tří italských velechrámů s jistotou rozřešiti [4]).

Dóm sienský jest tedy jedna z raných staveb, v kterých se po prvé objevují zcela zřetelně tendence pravé gotiky italské. Najíti přímé vzory pro tuto stavbu jest dnes nemožno. Smíme snad jen vysloviti domněnku, že ani pro tuto stavbu nebyla beze vlivu architektura lombardská. Pilíře mají stejný tvar, jak jsme jej zjistili u kostela Chiaravalle di Castagnola, u kostelů San Theodoro v Pavii, San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, San Savino v Piacenze, avšak i u kostela San Miniato ve Florencii. Poukázali jsme již jednou na to, že jde zde o antickou tradici. I široce vystupující římsa (galerie) není beze

[4]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 450.

vzorů v architektuře lombardské. Katedrála v Modeně má takovou galerii, jež probíhá celou hlavní lodí. Jsou tedy pro jednotlivé články architektury sienské vzory v umění lombardském, avšak tyto vzory přes to neposkytují dostatečného vysvětlení celkové disposice. Nutno tedy katedrálu sienskou považovati za jednu z prvních staveb, které vytvořil italský tvůrčí genius; jest významným samostatným krokem na dráze k dospělé renaissanci. Tím, že zařazujeme dóm sienský mezi první stavby, jež vedou k renaissanci, chceme současně naznačiti, že antika nebyla beze vlivu na tuto stavbu. Jak jsme již podotkli, ukazují tvary některých hlavic tento vliv zcela zřetelně. I jiné dekorativní články bylo by možno uvésti. Jde však prozatím jen o vliv v dekorativních podrobnostech; jen v těchto částech vystupuje třetí velká složka italské architektury XIV. až XVI. století, t. j. antika; hlavní disposice stavby jakož i půdorys zůstanou prozatím tímto vlivem antiky nedotčeny.

Jak hluboko byla zakořeněna antika v Umbrii a Toskáně v XIII. a XIV. století, o tom svědčí stavba jiná, jež vznikla patrně pod vlivem dómu sienského, a sice katedrála v Orvietě.

Jest to stavba z konce XIII. a ze začátku XIV. století. Tím, že i zde byl několikrát přeměněn původní plán katedrály, vznikly na dokončené stavbě některé nesrovnalosti, avšak i v tomto změněném vidu ukazuje katedrála, kam směřoval úmysl stavitelů. Katedrála se vrací, což jest příznačné pro umělecké chtění stavitelů, k staré basilikální formě. V půdorysu jest katedrála basilika s obyčejným basilikálním rozdělením. Příční loď nevystupuje svou šířkou přes lodi postranní, nýbrž zůstává v jednotném rámci se soulodím západním. Presbytář jest uzavřen stěnou rovnou, což ukazuje na to, že působila na stavitele patrně cisterciácká tradice. Kaple tohoto chrámu jsou pozdější přístavby a neukazují půdorysy symetrické, nýbrž dosti nepravidelné. Na první pohled jest patrno, že kaple nestojí s ostatní architektonickou disposicí v užším spojení. Vnitřek nám doplňuje jen dojem, který jsme mohli získati analysou půdorysu. Hlavní loď jest vystavěna úplně podle basilikálního systému; na nosném patře arkádovém spočívá patro okenní, na které jest nasazen otevřený sedlový krov. Podpory arkády jsou válcovité pilíře, jen poslední pilíř před čtvercem křížovým má tvar poněkud jiný. Jest to osmihranný pilíř, jehož jedné hraně jest přistavěn polosloup, jenž nese oblouk arkády. Jest to zvláštní kombinace osmihranného pilíře s přistavěným polosloupem. Oblouky arkády jsou nelomené plné oblouky, plasticky velmi účinně členěné, které již svým tvarem ukazují, že stavitelé úplně upustili od ideálů gotiky. Mezi oblouky a pilíři zprostředkují robustní hlavice, jež však ve svých tvarech

ukazují zřetelně vliv vzorů antických[5]). I na jiných podrobnostech vidíme, že antika se hlásí v této stavbě velmi účinně k slovu. Jak v dómu sienském tak i zde v katedrále orvietské probíhá nad arkádou silně vystupující římsa, jež dělí dolní patro od patra okenního. Vrchní patro jest úplně nečleněno, jen okna prolamují tuto velkou souvislou plochu. Pojem pole se úplně ztratil, aneb lépe řečeno, i ta okolnost, že stavitelé orvietské katedrály znali již tento pojem, nezabránila tomu, aby se v této stavbě úplně neodvrátili od cílů a tendencí umění románského a gotického, a převzali opět, co opustili pod vlivem staveb lombardských a burgundských, basilikální systém. Ovšem, že vývoj, který předcházel tuto stavbu, zanechal zde své stopy. Okna patra okenního jsou postavena úplně symetricky do osy každého článku arkády, což jest zcela jistě vliv pojmu pole. Úplně zřetelně ukazuje tento vliv kněžiště a loď příční, kterážto články mají místo otevřeného krovu klenbu. Dále pak zrcadlí se tento vývoj také v celkových proporcích. Jak v dómu sienském, tak i zde zvětšuje se vzdálenost mezi jednotlivými pilíři. Celá hlavní loď jest nesena pěti pilíři. Jako u dómu sienského jest i zde patro okenní mnohem nižší než patro arkádové, což znamená velmi významný přesun proporcí proti římským basilikám. Loď vedlejší stojí s lodí hlavní v úzké souvislosti, avšak pojem pole vymizel i zde, což se vysvětluje také částečně změnou původní disposice, takže se kapličky, přiřazené k lodi postranní, nedostaly do osy arkády lodi hlavní. Celkem řečeno, jest tato katedrála poslední větší stavba, která úmyslně se vrací k staré basilikální disposici, která však přes to přejímá jisté zásady staveb travéeových. O gotice vnitřku stavby nelze vůbec mluviti. Přišla-li do seznamu staveb italsko-gotických, stalo se tak na základě gotiky vnějšku stavby, hlavně průčelí a snad za vlivu okolností, že některé dekorační detaily vnitřku, na příklad okna, ukazují gotický detail; avšak celková disposice vnitřku, tedy hlavní stavební myšlenka, jest tak negotická, tak blízká antice, jako snad v žádném jiném chrámu XIII. a XIV. století. Dekorace střídavými vrstvami bílého a černého mramoru, která probíhá celým kostelem a vznikla patrně za vlivu dómu sienského, účinně podporuje basilikální tendence celé stavby. V stavby i mírné gotiky ruší tato dekorace veškerou tektonickou souvislost; zde této tektonické souvislosti není, zde máme zase jen rovnoběžné vodorovné vrstvy, jež směřují k choru, a tento směr velkých vrstev jednotlivých pater jest jen podporován těmito střídavými úzkými vrstvami ruznobarevného mramoru. Na místo výzdoby mosaikami a malbami nastoupila dekorace, založená jen na barevném

[5]) Dehio-Bezold tab. 593. Hartung n. u. m. 30 násl.

rozdílu mramorových vrstev. V patře okenním podporuje tedy tato dekorace celkový směr stavby, tím více však ruší v patře arkádovém. Ničí přirozenou organickou tektoniku válcovitých pilířů, jež se přibližují svým tvarem sloupu a přináší také neklid do profilace oblouku arkády; nemá při těchto čistě tektonických článcích nic tektonicky přesvědčujícího. Nikdy nebyla antická idea o organické souvislosti hlavice a dříkem více popřena, než právě u těchto válcových pilířů, složených z různobarevných vrstev. Katedrála v Orvietě není stavbou gotickou, přes to, že některé detaily a čistě dekorativní průčelí ukazují gotické dekorační podrobnosti, avšak není také stavbou antickou v tom smyslu, že by byly přejaty zásady organické souvislosti jednotlivých tektonických forem, jak je vytvořila cílevědomá antika. Hlavní, zásadní myšlenky antiky zůstaly pro tyto stavitele ještě v mlhavé dáli; přejímají antické idee jen v podrobnostech rovněž jako gotické; přejímají také celkovou disposici basilikální, avšak nejsou s to, aby naplnili tyto vypůjčené formy původním duchem antiky. Stejně daleko jsou vzdáleni toho, aby tento antický duch architektury přetvořili tak originálně, jak se stalo v renaissanci. Jest to stavitelské umění, které žije z tradice, avšak nedovede této tradice správně pochopiti, ani tvořivě překonati. Bylo zapotřebí práce celého staletí, aby nastal tento tvořivý převrat, aby architektura italská, osvobodic se od cizích pout, došla tvořivé plodné interpretace starých forem, aby naplnila tyto staré formy novým obsahem.

Jako etapu na této cestě k vytvoření samostatného typu italského označují historikové umění obyčejně kostel San Francesco di Assisi [6]). Kostel jest z literatury příliš znám, aby bylo nutno vracetí se ke všem podrobnostem jeho dějin. Pojednávali o něm Enlart, Thode, Dehio, Bezold, a myslíme, že stavební dějiny kostela nelze doplniti novými podrobnostmi. Nutno stavbu podrobiti důkladnějšímu rozboru z několika příčin. Vasari označuje jako stavitele jistého Jacopa Tedesca, tedy Němce. Legenda Vasariho našla mnoho stoupenců, a tím se stalo, že stavba byla označována za stavbu, podmíněnou německou gotikou. Již Thode [7]) poukázal na to, že v době, kdy byl vystavěn San Francesco di Assisi, čistě gotických staveb v Německu vůbec nebylo a dokázal na základě archivních studií, že Japoco Tedesco jest asi postava, Vasarim vymyšlená. Není to nic zvláštního, vzpomeneme-li si, jak pohrdavě mluví Vasari o barbarském, gotickém čili německém slohu v architektuře. Thode soudil, že pro dolní kostel San Francesco byly směrodatné lombardské

[6]) Burckhardt n. u. m. II, 64. Thode n. u. m. 187 násl.
[7]) Thode n. u. m. 187 násl.

vlivy a nevylučoval také pro vrchní kostel vliv lombardské architektury. Enlart [8]) připouští sice pro spodní kostel vliv lombardský, ale dokazuje, že kostel vrchní jest čistě francouzský, t. j. že podle jeho mínění jest podmíněn burgundskou architekturou. Po našem mínění nepomůže zde analysa jen v detailech, jak ji provedl Enlart ve své knize, nýbrž nutno vzíti na pomoc rozbor také celkové disposice stavby a prozkoumati, v jakém poměru stojí jednotlivé články stavby k této celkové koncepci. Jen touto cestou dospějeme správného úsudku o celkovém karakteru stavby. Máme za to, že stavba poskytuje k takovému podrobnému rozboru jednotlivých článků jakož i celku dosti materiálu. San Francesco di Assisi jest vlastně složen ze dvou kostelů. Stavba se přizpůsobila terénu, a tím se stalo, že jeden z kostelů slouží za základ kostelu druhému, vrchnímu. Kostel spodní má zcela jednoduchý půdorys. Jest to jednolodní disposice o třech polích s příční lodí, o jednom poli po obou stranách čtverce křížového. Uzávěr tvoří jednoduchá apsida. K této původní disposici přistoupila v době pozdější ještě jedna příční loď, která byla položena před loď hlavní. Rovněž z pozdější doby jsou kaple po obou stranách lodi hlavní [9]). Vnitřek tohoto spodního kostela je docela jednoduchý. Na mohutných masivních pilířích lombardského tvaru spočívá kostra klenby. Jest to obvyklá klenba románsko-lombardská, a právem byla postřehnuta podobnost této klenby [10]) s klenbou kostela Chiaravalle di Milano aneb i s kostelem Sant' Ambrogio v Miláně. Tento spodní kostel jest ještě úplně románská stavba lombardského typu a to nejen v celkové disposici, nýbrž také v detailech. Všechny pozdější přístavby jsou v slohu gotickém, avšak i zde jako i ve všech podobných případech nejde o přejetí celkové gotické stavební myšlenky, nýbrž skoro výhradně jen o upotřebení gotických dekorativních detailů. Jen s tímto omezením zasluhují tyto přístavby názvu staveb gotických.

Kostel vrchní shoduje se ve své půdorysné disposici celkem s kostelem spodním: jest to táž jednolodní disposice s příční lodí a apsidou. Vrchní kostel nemá těch přístaveb, které jsme našli u kostela spodního, což se vysvětluje obtížemi terénu. Loď hlavní jest rozdělena na tři pole, která jsou překlenuta gotickou křížovou klenbou. Pásy a žebra klenby spočívají na pilíři, jenž svým tvarem připomíná severní vzory sdružených pilířů. Několik přípor jest sloučeno do pilíře a tento pilíř upomíná prý na severní tvar pilíře

[8]) Enlart n. u. m. 186 násl.

[9]) Thode n. u. m. 193.

[10]) Thode n. u. m. 208, Enlart n. u. m. 187, Burckhardt n. u. m. II, 65, Dehio-Bezold II, 509.

mladší burgundské školy[11]). Nelze popříti, že jsou jisté částečné shody mezi San Francesco di Assisi a na příklad kostelem Notre Dame v Dijonu, avšak právě pozorováním částečných shod vynikne tím více diametrální rozdíl v celkových disposicích obou staveb. Kostel Notre Dame v Dijonu jest památka zralého slohu gotického[12]). Hlavní loď jest rozdělena na tři patra, patro arkádové, emporové a okenní. Podpory kostela jsou masivní sloupy, spíše válcovité pilíře, na jejichž hlavicích spočívá tenký sdružený pilíř aneb lépe řečeno několik sdružených přípor-sloupků, jež nesou pásy a žebra klenby. Něco podobného nalézáme u kostela San Francesco di Assisi, kde několik sdružených sloupů nese žebra klenby. U Notre Dame v Dijonu začínají tyto sloupky teprve nad hlavicemi hlavních podpor, kdežto u kostela v Assisi vybíhají přímo od soklů, stojících na podlaze. Tento sdružený pilíř nemá vlastního jádra, nýbrž jest opravdu jen volným seskupením sloupků. Může se poukázati na burgundský vzor, ale tento vzor je přijat v Assisi pro pilíř hlavní, kdežto u kostela Notre Dame v Dijonu jde o sdružený pilíř nasazený na pilíř hlavní. U burgundského chrámu byla tato forma odůvodněna tím, že hlavní podporou byl sloup, tedy tvar nečleněný a nečlenitelný, kdežto zde mohl pilíř přijmouti i formu jinou, méně neobvyklou. Jest tedy jistá podobnost, avšak základní funkce jsou různé. Tyto přípory sdružené v jeden pilíř nesou žebra klenby. Profilace žeber jest úplně jednoduchá[13]). Klenba jest obvyklá křížová, kdežto současné vzory burgundské mají klenbu šestidílnou, na př. Notre Dame v Dijonu. Prostor mezi pilíři jest vyplněn velkou souvislou plochou stěny. Stěna ustupuje asi v třetí čtvrti výšky pilíře nazad, lomí se a přechází pak již v stěnu, jež plní prostor mezi nástěnnými pásy klenby. Tam, kde se stěna lomí, jest udělán ochoz okolo celé hlavní lodi, jenž probíhá i za pilíři a nachází své pokračování v emporové galerii lodi příční a apsidy. Tento ochoz a emporové galerie ukazují nejzřetelněji celou propast, která dělí tuto stavbu od struktivní myšlenky staveb burgundských. V hlavní lodi ochoz vůbec nedochází platnosti. Celá plocha stěny mezi pilíři jako i plocha patra vrchního jest zdobena malbami, které pokrývají i plochu, na které měl býti naznačen ochoz, a tím se stalo, že ochoz jako tektonický článek vůbec nevystupuje. Tektonický dojem jeho kazí také vysoké okno, jež zabíhá do části stěny, věnované ochozu. Tak zastupuje ochoz jen římsu, která by dělila spodní patro stěny

[11]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 509, ukazují na stavby v Auxerre, Dijonu, Semuru a j.

[12]) Dehio-Bezold n. u. m. tab. 393, 418, Rose n. u. m. 40, 42.

[13]) Dehio-Bezold n. u. m. tab. 570, 571.

od patra okenního. Ještě lépe vidíme toto netektonické užívání tektonických článků u emporové galerie lodi příční a apsidy. Nutno hned ze začátku upozorniti na ohromný rozdíl umístění empor v kostelech Notre Dame v Dijonu a San Francesco di Assisi. V Notre Dame probíhá nad emporovou galerií římsa, jež dělí patro emporové od patra okenního, a právě nad touto římsou začínají pak hlavice seskupených přípor, jež nesou klenbu. Umístění emporové galerie jest v Notre Dame takové, že ona jest přísně zařazena jako reliefní, článek hlavní tendenci stavby podporující do celkového systému jednotlivého pole. Celé pole jest sevřeno hlavní podporou, příporami a žebry klenby. Do tohoto rámce jsou jako podřízené články zařazeny okna a galerie emporová. V celém systému najdeme přísnou subordinaci sloužících článků. Opak možno zjistiti u kostela San Francesco di Assisi. Emporová galerie ztratila jasně určené místo v celkovém systému pole. Kdežto emporová galerie kostela Notre Dame v Dijonu byla zařazena do tohoto systému pole s jemným citem pro proporce, zasazuje stavba italská empory do plochy stěny skoro bez ohledu na harmonii proporcí. Empory jsou zde čistě dekorativním článkem bez tektonicky-estetického významu. Ve stavbách severních podporují empory celkovou tendenci stavby pokud možno nejširším prolomením a odstraněním stěny; zde u kostela San Francesco di Assisi chybí tato tendence po odstranění velké nečleněné plochy stěny úplně. Spodní patro, jež zastoupilo u tohoto kostela patro arkádové, ukazuje naopak velkou nečleněnou plochu stěny, a na tuto plochu, jež jest nejdůkladnějším popřením gotiky severní, jest postavena galerie emporová, prolamující stěnu až do výše hlavic pilířů. Tektonicky nemá zde smyslu, jest to pouhý dekorativní článek, jak jej vidíme na příklad na průčelí pisských kostelů XII. století. Francouzská myšlenka tektonické funkce empor byla zatlačena italskou myšlenkou dekorativní funkce tohoto článku[14]). Hlavice sloupků empor stojí s hlavicí hlavního pilíře křížo-

[14]) Mohli bychom poukázati na chor kostela St. Rémi v Remeši, kde se vyskytuje umístění arkád ve výši hlavic hlavních přípor. Avšak situace je zcela jiná. U kostela St. Rémi je nad patro emporové posazeno patro okenní. Okna však neprolamují celou plochu patra okenního, nespočívají na římse, jež dělí patro okenní od patra emporového, nýbrž mezi základnou okna a římsou jsou umístěny trifory, které pomáhají rozčleniti celou plochu patra okenního. Jejich funkce jest tedy zcela jiná. Nejsou samostatným článkem mezi patrem arkádovým a patrem okenním, nýbrž podporují jen odstranění plochy stěny. Tyto arkády trifor jsou ještě k tomu velmi důrazně odděleny jak od hlavic, tak i mezi sebou sloupky, jež článkují okno. Již tyto sloupy vylučují jakoukoliv souvislost trifor s hlavicemi pilířů. Zcela jinak u San Francesco di Assisi. Snad měl stavitel kostela San Francesco mlhavou představu o triforách kostela

vého čtverce v nejužším spojení; možno říci, že jest přímo přidružena k hlavici hlavního pilíře. Na této hlavici spočívá teprv lomený oblouk empory, což ukazuje zřetelně, jak vzdálen byl stavitel od vzoru burgundského. Emporová galerie zasahuje tímto způsobem do patra okenního. Není zde tak jasného rozhraničení jako u Notre Dame v Dijonu. I zde zvítězila dekorativní myšlenka nad ideou tektonickou, a tím se vysvětluje tato libovolnost umístění emporové galerie, v severní gotice nemyslitelná. Obloučky emporové galerie ukazují již italský typ gotického oblouku lomeného, oblouk třikrát lomený. Původní tektonická funkce lomeného oblouku, důrazné překonání tíhy massy, jež spočívají na tomto oblouku, i současně zdůraznění tuhého vítězného odporu proti přitažlivosti, zdůraznění vítězného vertikalismu, to vše jest tímto hravě dekorativním tvarem zatlačena úplně do pozadí. I v jednotlivostech vidíme, s jakými úmysly přistoupili stavitelé tohoto kostela k dílu.

Celkový dojem stavby jest asi tento: šlo zde stavitelům o monumentální stavbu na omezeném prostoru. Volili k vyřešení této úlohy jednoduchý jednolodní půdorys, což asi také hovělo intencím světce, na jehož památku byl tento kostel zřízen. Spodní kostel ukazuje svými tvary do Lombardie, takže možno přijmouti domněnku historiků umění, že tento spodní kostel byl vybudován za lombardského vlivu. Kostel vrchní ukazuje v detailech, hlavně ve tvaru pilířů, hlavic pilířů a sloupků a v konstrukci klenby k jihofrancouzským, hlavně burgundským vzorům. Tyto tvary podrobností a jednotlivých článků však nestačí, abychom celou stavbu označili za burgundskou aneb francouzskou. Stavitelům chybělo pravé porozumění pro architektonické cíle francouzského a burgundského umění stavitelského. Byli to asi stavitelé domácí, jímž byli podřízeni burgundští mistři, pověření vypracováním detailů. Vyplněním prostoru mezi jednotlivými pilíři byla získána velká plocha stěny. Již to odporuje cílům francouzské gotiky, která se vyhýbá pokud možno velkým nečleněným souvislým stěnám. Tyto stěny, jakož i všechny architektonické články dostaly pak malířskou výzdobu, jež úplně zatlačila tektonický ráz jednotlivých článků a podtrhla měrou v gotice severní neobvyklou dekorační stránku. Neposuzujeme dnes San Francesco di Assisi podle dojmu tektoniky, nýbrž pouze a výhradně jen podle dojmu dekorativního. Bohatá profilace pilířů, žeber a přípor ustoupila jednoduchým tvarům, jež přímo lákají k dekorativní výzdobě. Všechno bylo pokryto malířskou vý-

---

St. Rémi, avšak na celkovém provedení vidíme jasně, jak málo pronikl do podstaty gotické architektury severní.

zdobou. Sloupky, jež tvoří hlavní pilíře, byly také pomalovány a vidíme u jednoho sloupku, že jest pomalován na způsob římského umění Cosmatů. I ostatní dekorace ukazuje na souvislost této dekorační školy s malířskou výzdobou kostela San Francesco di Assisi. Právě tato dekorativní malba nemá nic gotického do sebe, takže i zde pojmem umění gotického nemá vnitřního oprávnění. Jest to tedy kostel, vystavěný za vlivu umění francouzského, avšak současně důsledné popření francouzské gotiky. Zjistili jsme již při analyse dómu sienského a katedrály v Orvietě, že dekorativní výzdoba kostela vítězí nad tektonickou mluvou článku stavby; San Francesco di Assisi jest nám jen dalším potvrzením této okolnosti, důležité pro konečný úsudek o povaze gotiky italské.

V úzké souvislosti s touto stavbou stojí kostel Santa Chiara di Assisi. Kostel má stejnou půdorysnou disposici, jenže místo apsidy má polygonální chor. Ani disposice vnitřku neodchyluje se značně od svého vzoru. Přes to jsou některé podrobnosti dosti zajímavé. Kdežto u San Francesco di Assisi naznačuje úzký ochoz místo, kde patro okenní odděluje se od patra spodního, jest tato hranice u kostela Santa Chiara zdůrazněna širokou římsou. Na místo dekorativní malby nastoupila tedy plastika římsy, což znamená jistý pokrok v čistě tektonickém smyslu. Římsa neprobíhá již jako u San Francesco di Assisi pod hlavicemi pilířů, nýbrž spojuje hlavice [15]). Tímto způsobem se vyrovnává disharmonie, která vznikla v San Francesco následkem nepříliš šťastné volby vzájemných proporcí jednotlivých částí pole. Hlavice odchylují se od francouzsko-burgundského vzoru a přibližují se opět více vzorům čistě italským. Profilace žeber a pásů jest stejně jednoduchá jako u kostela San Francesco; celková výzdoba dosti chudá. Nelze zamlčeti, že i do tohoto města vniká vliv pisský. Průčelí kostela ukazuje dekoraci provedenou podle pisského vzoru z různobarevných vrstev kamene.

Přejděme k rozboru dalších františkánských a dominikánských kostelů XIII. a XIV. století! Tvrdí se všeobecně, že povstaly za přímého vlivu nejstarších františkánských kostelů a že tvoří zvláštní skupinu, která vystupuje na rozdíl od jiných památek gotiky italské jednotně jako stejnorodý celek [16]). Bude naší úlohou zjistiti, pokud se zakládá toto tvrzení na pravdě.

Prozkoumali jsme tři stavby, o nichž se všeobecně tvrdí, že stály pod vlivem vzorů cizích. Viděli jsme, že dóm sienský jen v několika detailech připomíná cisterciácký kostel San Galgano,

[15]) Upozorňujeme na stejné řešení u dómu sienského.

[16]) Thode n. u. m. 288 násl., Dehio-Bezold n. u. m. II, 506 násl., Burckhardt n. u. m. II, 65 násl., Enlart n. u. m. 194 násl.

kdežto hlavní myšlenka stavby a celková disposice zůstává tímto vzorem úplně nedotčena. Vliv antiky, jenž se hlásí v dómu sienském, vystupuje pak zcela zřetelně v „gotické“ katedrále orvietské. Gotické jsou na tomto chrámu jen některé detaily; celková koncepce jest úplně závislá na starší domácí tradici. I kostel San Francesco di Assisi, „první gotický kostel Italie“, jest zvláštním vzorem této gotiky. Původní jasná gotická stavební myšlenka jest v tomto kostele úplně paralysována italskou snahou, aby zdůrazněny a ozdobeny byly jednotlivé články dekorací, avšak ani seřazení jednotlivých článků do celku nehoví nikterak cílům pravé gotiky. Musíme jíti dále, abychom našli „pravou“ gotiku. Františkánské a dominikánské památky XIII. a XIV. století poučí nás, zda toto hledání nebude marné.

Františkánské a dominikánské kostely italské.

Nedlouho po kostelu San Francesco di Assisi a skoro současně s kostelem Santa Chiara de Assisi povstal kostel San Francesco v Bologni. Jest to stavba velmi zajímavá, protože se v ní zrcadlí několik směrů architektury, takže kostel jest jaksi vyrovnáním všech těchto různorodých směrů [1]).

Půdorys ukazuje zřetelně vliv burgundské cisterciácké architektury. Avšak není to táž skupina staveb, jež působila na ranou italskou gotiku skupiny Fossanova a Casamari. Nutno míti za to, že italská architektura hledala ještě jednou v cizině vzor svých staveb, a sice opět jako dříve v Burgundsku. Na konci XII. století přenesli cisterciáčtí mniši svou burgundskou architekturu v celku a beze změn do Italie. Tentokrát čerpali stavitelé kostela San Francesco v Bologni jen podněty z architektury burgundské první polovice XIII. století, avšak čerpali šťastněji než stavitelé kostela San Francesco de Assisi, jež, jak jsme podotkli, stáli patrně také pod jihoburgundským vlivem.

Půdorys kostela San Francesco di Bologna přimyká se půdorysnému systému kostela v Pontigny [2]), avšak ne zcela. Presbytář je vystavěn patrně úplně podle tohoto vzoru, kdežto hlavní loď následuje příkladu starší lombardské architektury tím, že převzala vázaný systém lombardský, spojený se šestidílnou klenbou. I tento způsob klenby povstal asi za vlivu burgundské gotiky. Notre Dame

[1]) Rubbiani: La Chiesa di San Francesco di Bologna, Enlart n. u. m. 190 násl., Dehio-Bezold n. u. m. II, 512, Thode n. u. m. 331, Burckhardt n. u. m. II, 84. Ludwig Weber: Bologna str. 33, 37, vyobrazení 20, 22.

[2]) Dehio-Bezold n. u. m. tab. 191.

v Dijonu, kostely v Auxerre a Semuru, tedy burgundská gotika první polovice XIII. století, byly patrně vzorem kostela San Francesco di Bologna, a katedrály v Piacenze [3]). Hlavní loď jest rozdělena na čtyři pole, z nichž poslední západní je obdélníkové pole volné, kdežto ostatní tři pole jsou vytvořena podle lombardského vázaného systému. Po obou stranách hlavní lodi jsou lodi postranní, rozvržené rovněž podle vázaného systému, takže na jedno pole lodi hlavní připadají dvě pole lodí postranních. Západní soulodí přetíná loď příční, ke které se pak připojuje velmi karakteristické kněžiště, které má podle vzoru choru kostela v Pontigny, tedy stavby poslední čtvrti XII. století, ochoz a devět ochozových kaplí. Tato disposice vyskytuje se v Italii jen zřídka, a lze míti za to, že všechny případy této disposice v Italii třeba odvoditi z cizích vzorů. San Petronio v Bologni a jiné boloňské stavby jsou patrně pod vlivem kostela San Francesco di Bologna.

Je pravdě velmi podobno, že burgundské stavby konce XII. a začátku XIII. století působily svou půdorysnou disposicí na kostel San Francesco di Bologna a prostřednictvím jeho na další boloňské stavby.

Tento dojem mění se při analyse vnitřku. Kostel v Pontigny řídí se jako cisterciácká stavba úplně předpisy cisterciáckého řádu. Nejvyšší prostota a jednoduchost, úmyslný nedostatek plastické výzdoby, jasnost v půdorysu a v nárysu jsou přednosti této stavby. Jest to stavba o sedmi obdélníkových polích v hlavní lodi. Pole lodi hlavní mají po obou stranách rovněž obdélníková pole lodi vedlejší. Disposice lodi příční neruší jasného obrazu celkové disposice, a lze říci, že i složitý systém ochozu s ochozovými kaplemi neškodí přehlednosti celku. Velmi účinná plastika pilířů, přípor jakož i pásů a žeber klenbových článkuje celou stavbu velmi rozhodně. Máme přímo hmatavý, haptický dojem, že celkový prostor skládá se z řady koordinovaných článků. Oko chtěj nechtěj musí utkvěti na vysokém reliefu článků každého jednotlivého pole a jest přímo přinuceno složiti si celkový prostor z těchto stejnorodých koordinovaných článků [4]). Hlavní pilíř ukazuje se nám ještě jako velká plocha a podporuje tím velmi účinně význačnou plastiku každého pole. Poněkud jiný vzhled než kostel v Pontigny má Notre Dame v Dijonu, o němž jsme se již zmínili při analyse kostela San Francesco di Assisi. Je to rovněž burgundská stavba, ale stavba, která si již osvojila cíle a tendence dospělé gotiky Ile

[3]) Rose n. u. m. 40, Dehio-Bezold n. u. m. II, 512, I, 450.
[4]) Rose n. u. m. vyobrazení 5, 12, 19, 26.

de France. Stavba v Pontigny stojí právě na přechodu od zralého románského umění ke gotice, kdežto kostel v Dijonu jest stavba již úplně gotická. Zvláštní jest, že tato gotická stavba navazuje na tradici severní Francie, při tom však spojuje tuto tradici se znaky architektury jihofrancouzské, burgundské.

Podpory kostela Notre Dame v Dijonu jsou masivní nečleněné sloupy. Z hlavic podpor vybíhají pak přípory, jež nesou žlanky klenby. Plocha každého pole jest co nejbohatěji plasticky propracována a dělí se jasně na tři až čtyři patra. Snaha o odstranění stěny a zdůraznění kostry celé stavby jakož i o dosažení důsledného vertikalismu karakterisuje tyto stavby velmi zřetelně.

A teď srovnejme tyto stavby s kostelem San Francesco di Bologna, který povstal okolo polovice XIII. století! Počítáme-li každé sdružené pole za dvě pole, což můžeme učiniti vzhledem k tomu, že podpory i přípory všech polí jsou stejné, dojdeme i u tohoto kostela k počtu sedmi polí. Hlavní loď jest tedy rozdělena na sedm polí, z nichž šest polí jest sdruženo ve tři vázaná pole a jen poslední západní pole je obdélníkové. Celá stavba jest vystavěna z cihel, což znamená opuštění cisterciácké tradice, jež budovala své stavby z kamene, a návrat k tradicím architektury lombardské. Podpory jsou osmihranné pilíře. U některých z nich je tento jednoduchý tvar tím, že ke každé straně jest přistaven pilastr, jenž má samostatnou hlavici. Tyto přistavené pilastry neruší nikterak základního tvaru pilíře, takže v celku jest tvar všech pilířů jednotný. Jen pět pilířů má hlavice s plastickou výzdobou, akantových, jen ve velkých rysech členěných listů. U ostatních pilířů jest kamenná hlavice velmi jednoduchá; místo plastického rostlinového ornamentu mají prostou římsovitou profilaci. Každý pilíř, aneb lépe řečeno hlavice pilíře, nese pilastr, k jehož jednoduché hlavici připojují se žebra a pásy klenby. Pilastry nejsou stejného tvaru. Hlavní pilastry, jež nesou pásy a hlavní žebra šestidílné klenby, mají tvar polovice šestihranu, kdežto pilastry, které nesou jen prostřední žebro klenby, mají formu polovice hranolu čtyřhranného. Stavitel chtěl patrně touto změnou forem znázorniti rozdíl úlohy jednotlivých pilastrů. Na lomených prostě členěných oblouciích arkády spočívá plocha stěny, úplně nečleněná a prolomená jen oknem, umístěným až mezi nástěnnými pásy klenby. Zdá se, že v pozdější době byla připojena římsa, jež spojovala hlavice přípor, avšak tato římsa jest dnes odstraněna, takže kostel poskytuje obraz původní, kde stěna zůstala od oblouků arkády až po samou klenbu nečleněna. Jest to pravý opak toho, co jsme zjistili u burgundských vzorů této stavby. Žádné empory aneb trifory, okno v poměru k velké ploše

malé, žádná římsa, která by dělila stěnu vodorovně. Jediný kostel v Pontigny ukazuje přibližně týž systém jednotlivého pole jako San Francesco di Bologna. Stavby mladší školy burgundské řídí se vesměs gotickým systémem staveb Ile de France, ovšem ne bezpodmínečně a beze změn. Přes nějaké povrchní shody jsou však mezi kostelem San Francesco di Bologna a kostelem v Pontigny zásadní rozdíly.

V Pontigny máme jako podpory masivní kamenné pilíře cisterciáckých staveb s velkou přední plochou. Tyto pilíře jsou pevně svázány příporami, jež jako u kostela ve Fossanově stojí na konsolkách a nesahají tedy až k samému základu pilíře, s kostrou celé stavby a vystupují svým masivním reliefem tak účinně, že pojem pole (travée) jest co nejzřetelněji znázorněn. V Bologni jsou poměrně štíhlé osmihranné pilíře z cihel, jež již svým tvarem ukazují, že jsou na ostatních článcích architektury úplně nezávislé. Pilíř kostela San Francesco je isolovaný nezávislý tektonický prvek, který rozvázal souvislost s kostrou celku a jest jen článkem nosným. Jednoduchá, ale účelná hlavice znázorňuje velmi jasně tuto funkci. Na pilíř jest postaven pilastr, jehož plastika není již tak zřetelná jako plastika přední plochy pilíře v Pontigny, která probíhá jako reliefový základ přípor až k začátku klenby bez jakékoliv překážky, při čemž však sama reliefně před stěnu vystupuje. V Bologni jest plastika pilastru zmírněna. Jest sice ještě dosti výrazná, ale dá již tušiti cestu, kterou půjde gotika italská. Pojem travée, pole, ztrácí pro gotiku italskou znenáhla ten smysl, který měl pro architekturu severní. Místo článků tvořících kostru, rámec hapticképo pojmu pole stává se z pilastru a přípor článek stěnu pouze dekorativně dělící. Dělí sice nadále hlavní loď v několik částí, avšak není to dělení v články samostatné, jež se teprve spojují v dojem celku. Pilastry a přípory přejímají funkci čistě opticky-metrického dělení velké nečleněné plochy stěny.

Pojem pole stává se z pojmu primárního pojmem sekundárním. Není to již tvořivý prvek, nýbrž sekundární článek. Již dóm v Sieně připravoval na změnu obsahu pojmu pole, na tuto italskou interpretaci francouzského základního článku církevní architektury, avšak můžeme postoupiti ještě více nazpět, protože i lombardská architektura svým názorem na funkci pole připravuje tuto změněnou italskou interpretaci, jak jsme zjistili již dříve. Nedivme se tedy, že kostel, jehož některé vnější podrobnosti lze vysvětliti jen přímým burgundským vlivem, podléhá přes to vnitřním zákonům čistě italské tradice, připravené vývojem architektury lombardské. Kostel San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, kostel v Maderně (na který nutno

zvláště upozorniti), jakož i Chiaravalle di Castagnola byly nám stanicemi na cestě k specificky italskému pojmu jednotlivého pole. Kostel San Francesco di Bologna jest zcela jistě pod vlivem francouzské gotiky, čemuž nasvědčují také proporce stavby[5]), a sice hlavně nepopěrný vertikalismus, který vystupuje v tomto kostele zjevněji než v kterékoliv jiné italské stavbě, ale přece má i tato stavba tolik ryze italských rysů, že ji můžeme prohlásiti za výsledek sloučení vlivu francouzského a lombardského, při čemž vliv lombardský při disposici vnitřku převládá.

Tím však dostává gotika italská úplně nové osvětlení. Analysa dalších památek františkánských a dominikánských ukáže, jde-li při této stavbě o ojedinělý případ či můžeme-li zjistiti další památky, podléhající těmto vlivům; v případě kladném musíme zjistiti poměrný podíl těchto dvou směrů na dalším vývoji architektury italské.

Kdežto San Francesco di Bologna představoval nám spíše typ staveb lombardských, staveb, pro které byla střediskem hlavně stará via Aemilia, přejdeme teď k typu toskánskému, jehož hlavní vzory jsou Santa Maria Novella a Santa Croce ve Florencii. Okolo těchto památek seskupíme pak ostatní stavby františkánské a dominikánské.

Jest zvláštní, že tak známý kostel, jako Santa Maria Novella, o němž již Michelangelo napsal slova vysoké chvály, zůstal až do dneška po stránce stilistické nepovšimnut. Povstal nedlouho po chrámě San Francesco di Bologna. Jest to stavba, s kterou bylo započato jistě v poslední čtvrti XIII. století, jejíž dokončení však se protáhlo až do polovice trecenta. Půdorys kostela ukazuje jasně vliv cisterciácký. Byla-li to lombardská cisterciácká tradice (Chiaravalle) či kostely jižně Říma (Fossanova, Casamari), jež měly vliv na půdorysnou disposici kostela Santa Maria Novella, nelze přesně zjistiti. Kostel není již vystavěn podle vázaného systému lombardského, přešel tedy k systému probíhajícího pole (travée), ale vrací se v mladších částech hlavní lodi k čtvercovému půdorysu pole, ovšem, že za poměrů úplně změněných. Kněžiště a loď příční jsou vystavěny úplně podle systému cisterciáckého. Rovnou stěnou uzavřené kněžiště má po obou stranách dvě kaple, které se otvírají do stejně širokých polí lodi příční. Nejvýchodnější dvě pole lodi hlavní jsou pole obdélníková, kdežto od následujícího pole přešli stavitelé k čtvercovému poli jednoduchému, takže z čtvercového pole lodi postranní stává se teď pole obdélníkové. U lom-

[5]) Nutno poukázati hlavně na poměr mezi lodí hlavní a loďmi postranními, jenž jest ještě úplně podmíněn severním cítěním.

bardského vázaného systému připadala na jedno čtvercové pole lodi hlavní dvě čtvercová pole lodi postranní, zde však jen jedno, a sice obdélníkové pole lodi postranní odpovídá jednomu čtvercovému poli lodi hlavní. V tom záleží zásadní rozdíl tohoto systému od vázaného systému lombardského. Tím však změnily se podstatně proporce celé stavby. Cisterciácký půdorys není kopírován otrocky, nýbrž za stavby dovedli stavitelé přizpůsobiti tradiční půdorys svým intencím.

Již jednou jsme naznačili, že úmyslné užívání cisterciáckého půdorysu jest hluboce zakotveno ve snaze italských stavitelů po největší jasnosti v disposici stavby, a jest velmi význačno, že právě Florencie, tedy město, kde Brunelleschi vytvořil později svá veledíla Santo Spirito i San Lorenzo, přejímá ke konci XIII. století úmyslně tuto jednoduchou, přísnou, přehlednou disposici, která zaručovala již předem nejdalekosáhlejší uskutečnění záměrů architektů italských.

Tytéž snahy, jež se projevují ve volbě půdorysu, měly rozhodující vliv i na celkovou disposici vnitřku kostela. Podpory kostela tvoří pilíře čtvercového půdorysu s přistavenými polosloupy. Nároží pilířů jest sříznuto, takže pilíř bez přistavěných polosloupů tvoří jakýsi přechod k pilíři osmihrannému. Přední, do hlavní lodi obrácený polosloup probíhá do výše až do bodu, kde na hlavici polosloupu nabíhá klenba. Pilíře jsou mezi sebou spojeny lomeným obloukem, který vybíhá značně do výše. Také tento oblouk spočívá na polosloupech přistavěných k pilíři. Plocha stěny mezi obloukem arkády a lomeným obloukem klenby zůstává nečleněna, jen malé kruhovité okno, které prolamuje plochu těsně pod nástěnným obloukem klenby, oživuje tuto plochu. Uzavřena jest hlavní loď čtyřdílnou klenbou gotickou rovněž jednoduchých nečleněných tvarů. Tento suchý střízlivý popis nedá však ani zdaleka tušiti jednoduché velebnosti chrámu, velebnosti dosažené zcela puritánskými prostředky.

Tážeme se po vzorech této dokonalé stavby. Vzor půdorysu měla buď v Lombardii (Chiaravalle) aneb jižně Říma, jak jsme již podotkli. Otázku lze snad rozhodnouti, zjistíme-li původ ostatních článků stavby. Křížový pilíř s přistavěnými polosloupy připomíná vzor toskánsko-lombardský. Stačí poukázati na San Miniato al Monte ve Florencii, San Savino v Piacenze, Chiaravalle di Castagnola, avšak i San Pietro in Ciel d'oro v Pavii jako vzory tohoto tvaru. Právě vyjmenované příklady ukazují (až na San Miniato) také stejný systém pole stěny, tedy velké nečleněné plochy, prolomené jen oknem jako u kostela Santa Maria Novella. Netřeba tedy hle-

dati cizích vzorů pro tuto disposici, můžeme-li ukázati na starou severo-italskou tradici. Tím se také řeší otázka Burckhardtova, byly-li pilíře uvedeného tvaru původu severního. Nutno rozhodně zamítnouti tuto domněnku, pro kterou Burckhardt neuvádí důkazů, a zdůrazniti ještě jednou, že vzor pro pilíře jakož i pro celý systém pole jest původu lombardského. Podle toho však smíme souditi, že také půdorys byl převzat z Lombardie, tedy ne od cisterciáckých staveb jižně Říma. Shoda v půdorysu vysvětluje se společným původním vzorem severo-italských a jižních staveb cisterciáckých. Poměry jednotlivých článků stavby ukazují ještě zřetelněji celou ohromnou přeměnu v nazírání stavitelů na funkci jednotlivých součástí. Tím, že oblouk arkády hlavní lodi vybíhá do značné výše, dosahuje stavitel úzkého spojení lodi hlavní s lodí vedlejší. Karakteristickým znakem kostela ve Fossanově jakož i jiných románských kostelů bylo sloučení pole lodi hlavní s polem lodi vedlejší v jediný plasticky-kubický celek, v jeden článek, který stál rovnocenně vedle článku sousedního. V tom právě také záleží zásadní rozdíl mezi tímto systémem a kostelem Santa Maria Novella, který nespojuje již jeden článek lodi hlavní s jedním článkem lodi vedlejší, protože u něho vstupuje loď hlavní jako celek v úzké spojení s lodí vedlejší. Koordinace jednotlivých článků ustoupila subordinaci, subordinaci ještě trochu nejasné, ale přece rozhodné a cílevědomé. Tomuto spojení napomáhá na příklad také tvar pilíře. Není to masivní pilíř kostela ve Fossanově s velkou přední plochou, která článkovala, rozlučovala, nýbrž jest to podpora, která se omezuje na nejstručnější formu nosného článku, na formu se stanoviska architektonického nejúčelnější a nejúspornější. Loď vedlejší netvoří jen plasticky významnou folii jednotlivému poli lodi hlavní, nýbrž vstupuje celým svým prostorem jako celkem v úzkou souvislost s lodí hlavní. I vzájemné proporce výšky lodí se změnily. Jako prostorově tvárný činitel uplatňuje se zde celá výška lodi vedlejší. Jest to umožněno právě uvedenými okolnostmi, totiž značnou výškou lomeného oblouku lodi hlavní a tvarem pilíře. Tato výška tvárně činná v prostoru lodi postranní dostihuje tři čtvrtiny výšky lodi hlavní. Vzpomeneme-li, že výška lodi vedlejší kostela ve Fossanově, Casamari a San Galgano nedostihuje ani polovice výšky lodi hlavní, že i kostel San Francesco di Bologna neodchyluje se od tohoto systému, ač právě tento kostel znamená svým pojímáním poměru prostoru lodi hlavní k lodi vedlejší přechod, pochopíme ihned velký význam této změny v prostorových poměrech pro italskou církevní architekturu. Připravuje se tím přehodnocení prostorových proporcí, připravuje se vyřešení harmonického poměru

jednotlivých prostorových částí kostela, avšak prostorových částí v celku, nerozčleněných na jednotlivá pole. Tím docházíme k nejpodstatnějšímu problému gotiky italské, k problému přeměny názoru na funkci pole a jeho poměru k prostoru celkovému. Již při rozboru architektury lombardské zjistili jsme zásadní rozdíl pojmu pole v architektuře lombardské a (na příklad) normanské. U staveb normanských úplné rozčlenění na jednotlivé koordinované články, v Lombardii rozčlenění, při kterém nemizí subordinace jednotlivých článků, kde koordinace jest vázána subordinací, odůvodněno tím, že architektura lombardská vycházela od jiných prostorových požadavků než architektura normanská, že však použila stejných prostředků jako architektura normanská. Tento směr architektury lombardské vrcholí v gotice italské. Pole bylo v severní architektuře románské prvkem primárním, rozhodujícím, prostor celkový pojmem sekundárním. Prostor celkový skládal se z jednotlivých koordinovaných prostorových těles. Gotika severní přetváří tento románský pojem pole. V umění románském měla hlavní úlohu reliefně propracovaná plocha stěny lodi hlavní i vedlejší. Gotika severní zříká se této velké, plasticky členěné plochy stěny, odstraňuje plochu všemi možnými prostředky, hlavně triforami, prolamovanými okny, takže pojem stěny skutečně mizí z architektonického slovníku gotiky severní. Pole stěny přetvořilo se v pole klenbové aneb, ještě lépe řečeno, v pole kostry celé stavby. Změnily se vzájemné vztahy jednotlivých součástí. Pole se stalo na základě důsledného přechodu gotiky severní k obdélníkovému poli užším. Hlavními součástkami tohoto gotického pole jsou všechny členěné pilíře, přípory, trifory, okna, kružby oken atd., jež pomáhají potlačiti plochy stěny. Na její místo nastupuje kostra stavby, orientovaná jedním směrem, t. j. vertikalismem celé stavby. Budeme o těchto základních pojmech gotiky severní mluviti ještě později, ale třeba ihned zde zjistiti, že tímto pojmem pole klenebního vystupuje opět do popředí idea prostoru celkového. Pole klenební neslouží již rozdělení celé stavby na primární prostorová tělesa, nýbrž koncentrují naopak opět tato primární tělesa v jeden celek prostorový, jenž se zásadně však liší od gotiky italské tím, že to není prostor uzavřený, nýbrž prostor, jenž stojí v úzkém spojení s volným prostranstvím. Prostor kostela severně-gotického vybíhá prostřednictvím architektury ve volné prostranství, stojí s ním v nejužším spojení, vyznívá v něm. Pravý opak vidíme u kostela Santa Maria Novella. Stěna nad obloukem arkády zůstává nečleněna a působí tedy opravdu jako s t ě n a, jako p l o c h a, která uzavírá, ohraničuje vnitřní prostor kostela. Vstoupila v úzké spojení s plochou klenbovou a tvoří s ní celek, jenž stavbu odděluje velmi účinně

od volného prostranství a tvoří monumentální uzávěr této stavby. Máme v tomto kostele jen patro nosné aneb lépe řečeno nosné části, pilíře a pak již klenbu se svými plochami, k nimž náleží stěna lodi hlavní, tedy uzávěr celé stavby. Stará antická myšlenka, členiti stavbu na části nosné a uzavírající, vystoupila opět do popředí. Tomuto změněnému směru gotiky italské přizpůsobují se postupně veškeré architektonické části stavby. Okna byla v románském umění důležitou součástkou celkové plastiky stěny. Byla skoro vždy postavena do hlavní osy pole, podporovala relief pole a pomáhala při vytvoření pojmu pole stěny. Jejich funkce změnila se v gotice severní. Z poměrně malých úzkých oken románských staveb stala se velká okna gotická, vyplňující celou plochu mezi příporami pilířů, takže právě okna přispěla snad nejvíce k rozkladu, k odstranění plochy stěny. Gotika skupiny fossanovské sleduje i v tomto ohledu tendence umění románského. Okna slouží zde hlavně k vytvoření a prohloubení reliefu stěny. Zcela jinak u kostela Santa Maria Novella. Okna a sice kruhová okna jsou prolomena do zdi těsně pod nástěnnými pásy klenby. Již toto umístění zabraňuje, aby se pro pozorovatele sloučila okna s arkádou v tak plasticky určitý celek jako na př. ve Fossanově. Okno není ve svém směru orientováno. Chybí jakákoliv památka po vertikalismu, jež se jevila ještě v lomeném oblouku aneb v úzkém tvaru okna. Okno není nikterak zdůrazněno snad bohatou profilací aneb hlubokým ostěním a slouží pouze účelům praktickým, t. j. osvětlení prostoru hlavní lodi.

Okna tvořila v románském i gotickém umění součástky pole, měla mimo vlastní praktický účel ještě jiný smysl, byla výrazně tvárným článkem stavby. Zde v Santa Maria Novella vidíme po prvé, že se okna osamostatňují. Jsou vytržena z jakékoliv mimotektonické souvislosti s jednotlivým polem, slouží jen svým účelům, osamostatňují se. Okno je jen účelným článkem, a o tvaru okna nerozhodují již ohledy na celkovou disposici pole, nýbrž jen snaha po harmonických tvarech a harmonickém rozčlenění plochy. Okno, pilíř, klenba, plochy stěny roztrhávají pouta, ve kterých se octly tendencemi umění románského a gotického, přetvářejí se v neodvislé tektonické články, podřízené jen všeobecným zákonům tektoniky a harmonie, a přerušují úzkou souvislost s ostatními články, v kterou byly zataženy v systému románském a severním gotickém. Feudální stavba románského a severně-gotického umění ustupuje svobodě, autonomii jednotlivých součástí, přirozené harmonii celé stavby. Jest samozřejmo, že tohoto přechodu k úplně vyhovujícímu rozřešení nejlepšího souladu jednotlivých autonomních tektonických článků mezi sebou nebylo lze uskutečniti jedním krokem, avšak začátek této rozhodné roztržky

s románskou a severně-gotickou tradicí spadá do téže doby, kdy Giotto maloval svá velká freska v Aréně v Padově.

Podotkli jsme při vylíčení románského umění italského, že vzdálenost mezi podporami roste. Lombardské umění vychází sice při stavbách nejranějších od těchto tendencí, ale zůstává pak při stavbách pozdějších přece při poměrně úzkém poli. Gotika italská činí i zde rozhodný krok, pokud možno největší vzdálenost podpor od sebe stává se rozhodujícím principem gotiky italské. Santa Maria Novella nemá ještě v tomto ohledu ujasněnosti staveb pozdějších. Dlouhou stavební dobou vysvětluje se změna ve vzdálenostech jednotlivých pilířů. Šířka jednotlivých polí je u starších stavebních částí o polovici větší než u pole kathedrály amienské a roste pak při pozdějších polích na vzdálenost dvojnásobnou. I tím se přeměňují podstatně vzájemné poměry jednotlivých částí kostela. Stavitelé dosahují tak užšího spojení prostoru lodi hlavní s lodí vedlejší, větší přehlednosti, zdůraznění prostoru celkového a přehodnocení pojmu pole. Tvary článků kostela Santa Maria Novella nejsou tak plastické jako tvary severo-gotických kostelů aneb i tvary skupiny Fossanova; tak na příklad je plastika pilířů, jako článků dělících, dosti značná, není však tak výmluvná jako tvary článkovaného pilíře severního. V architektuře románské byl pilíř článkem, jenž skutečně dělil svou plastikou celkový prostor na několik polí; tento pilíř nabyl jiného významu v gotice severní, kde nedělil již, nýbrž spojoval všechna pole v jednotný, vertikálně orientovaný celek. Zde ztrácí tento i onen význam a stává se jen článkem celou stavbu harmonicky článkujícím. Toto článkování však nejde tak daleko, aby vznikla primární haptická prostorová tělesa, nýbrž jest provedeno články mírného reliefu, tedy články optickým dojmem působícími. Všemi těmito přeměnami změnila se také celková orientace vnitřního prostoru. V starokřesťanské basilice máme typ stavby orientované do hloubky prostoru. Románské umění rozkládá tento jednotný prostor na koordinovaná prostorová tělesa, gotika severní přenáší orientaci stavby v směr kolmý, směřuje k nejrozhodnějšímu vertikalismu. Gotika italská navazuje na tradice lombardské. Článkuje také stavbu, avšak ne tak rozhodně jako na příklad umění normanské. Je to více optické článkování lineární, jež směřuje k harmonickému rozložení stavby na několik lineárně lépe pochopitelných částí, nikoliv na vytvoření samostatných prostorových těles. Současně dostává tato stavba lineárně opticky článkovaná uzávěr, jenž hoví celkové tendenci stavby. Šířka a délka jednotlivého pole jest nepoměrně větší než v soudobých stavbách francouzských, tím se však poměrně snižuje výška; tím stává se klenba z článku, jenž má zrak převésti do nekonečného prostranství, článkem vnitřní

prostor rozhodně, pevně uzavírajícím, článkem vyrovnávajícím, konečným, ne přechodným jako v gotice francouzské. Tedy i klenba vrací se ke své přirozené funkci, t. j. jest jen článkem stavbu uzavírajícím; pozbyla své lehkosti, nedělá dojmu článků nehmotných jako v gotice severní, ona tíží a potřebuje rozhodných nosných článků ke své podpoře, ne kostru, která ve svém stoupání výše a výše vbíhá přímo v pásy a žebra klenby, kde vrcholí celá vzestupná tendence stavby. Gotika italská odmítá tedy důsledně transcendentální spiritualisaci celé stavby, odmítá služby ideám metafysickým, obrací se k přirozeným funkcím jednotlivých částí a považuje tyto jednotlivé části za autonomní články, jež slouží jen přirozeným svým funkcím.

Nemůže býti pochybnosti, že tato architektura nesouvisí s úplně jiným směrem orientovanou cisterciáckou architekturou skupiny Fossanova: vzory třeba hledati v architektuře lombardské. Všechny tyto gotické stavby italské jsou příkladem, jak málo mění nahodilé vnější tvary, jako lomený oblouk aneb křížová klenba žebrová, pravou podstatu celkového systému. Ve všech těchto stavbách jest systém lombardských kostelů změněn vlastně pouze v detailech, v dekoracích, nikoli však ve své podstatě. Ukáže to analysa dalších památek.

Nejstarší gotický kostel Florencie jest Santa Trinità, souhlasíme-li s názorem Burckhardtovým, že kostel byl vystavěn okolo r. 1250 [6-7]). I není-li toto datování úplně správné, potřebujíc ještě dalšího potvrzení, na archivních výzkumech založeného, nelze podle celkového stavu kostela pochybovati o tom, že povstal asi okolo polovice XIII. století. Jest to pětilodní stavba. Některé nepravidelnosti v půdorysné disposici vysvětlují se obtížemi terénu, avšak nejsou tak značné, aby zatemňovaly snahy stavitelů. Jest to obvyklý půdorys cisterciáckých kostelů, jenž byl zde zajímavě interpretován. Chor a loď příční ukazují obvyklou disposici. Presbytář je uzavřen rovnou stěnou a má po obou stranách kaple, jež se otvírají do lodi příční o třech velkých polích. Křížový čtverec není základní jednotkou celé stavby. Soulodí západní jest rozděleno na pět lodí. Obě nejkrajnější lodi postranní byly později ve smyslu dospělé renaissance přeměněny na kaple. Vzhledem k obtížím stavebního místa jest loď hlavní rozdělena jen na pět obdélníkových polí. Výstavba vnitřku ukazuje stejný obraz jako Santa Maria Novella. Celá stavba spočívá na čtverhranných pilířích. Nejsou to masivní pilíře staveb románských, nýbrž štíhlé pilíře tvaru skoro renaissančního. Opět probíhá přední plocha tohoto pilíře jako pilastr až k pásům klenby, opět spočívá na těchto

[6]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 511.
[7]) Burckhardt n. u. m. II, 72.

podporách, spojených mírně lomeným obloukem, velká plocha stěny členěná jen úzkým oknem italským. Přímo nad nejvyšším bodem oblouku arkády vidíme na stěně čtverec v rodě výklenku. Tento čtverec neprolamuje však stěny hlavní lodi, nýbrž je čistě dekorativní. Máme zde krásný příklad, jak článek tektonický, empora, přeměnil se na článek čistě dekorativní. Hlavice pilířů jsou zhotoveny podle antických vzorů. Jak daleko postoupila autonomisace jednotlivých částí stavby, vidíme nejlépe na tom, že pilíř jest zde ještě rozhodněji než v Santa Maria Novella zdůrazněn jako samostatná, úplně nezávislá s ostatní kostrou stavby jen ve funkčním spojení stojící podpora. Je postaven na vysoký sokl; kdežto v gotice severní připravuje sokl na pozdější rozčlenění pilíře na přípory, jest zde i sokl úplně nečleněn a vyjadřuje jednoduchou, avšak velmi výraznou formou svou jedinou funkci, totiž funkci podstavce pro podporu celé stavby. Tato forma soklu přešla skoro úplně nezměněna v systém staveb pozdějších. Mezi soklem kostela Santa Trinità a soklem podpor domu florentinského není podstatných rozdílů. Poměr lodí mezi sebou a celkové proporce stavby jsou tytéž jako u kostela Santa Maria Novella.

Pojem pole, jak jsme jej ponejprv rozebrali u kostela Santa Maria Novella, jest týž i u této stavby. Jednoduchá profilace žeber a jednoduchý tvar pilířů napomáhá dekorativně syntetickému rozdělení jednotlivých vrstev stavby. Můžeme zde jen opakovati slova, kterých jsme užili při analyse chrámu Santa Maria Novella. Celkový dojem zůstává nezměněn přes to, že půdorys jest komplikovanější. I při rozdělení soulodí na pět lodí zůstává celé stavbě přehlednost soulad prostorů jako celků, ne jednotlivých prostorových těles.

Ještě větší jest shoda mezi kostelem Santa Maria Novella a kostelem Santa Maria sopra Minerva v Římě [8]). Tento kostel jest zajímavý tím, že jest to jediná větší italsko-gotická stavba v Římě. Bohužel se tato stavba nezachovala v původním stavu, takže jest třeba aspoň částečně pracovati s rekonstrukcemi. Půdorys kostela byl původně skoro úplně totožný s půdorysem chrámu Santa Maria Novella. V XV. a XVI. století byly přistavěny kapličky a v XVII. století uzavřel Maderna presbytář, který byl dříve podle cisterciáckých vzorů uzavřen stěnou rovnou, apsidou. Vnitřek kostela utrpěl také několikrát nelitostnou restaurací. Naposled se tak stalo v letech 1848—1853, kde kostel byl očištěn od barokních dekorací, a kde vysoká okna stěny lodi hlavní byla zaměněna okny kruhovými. Současně byla do apsidy prolomena nynější vysoká okna; mimo

[8]) Berthier: L'église de la Minerve à Rome, Řím, 1910, str. 3 násl. Masetti: Memorie storiche della chiesa Santa Maria sopra Minerva, Řím, 1857, str. 21 násl.

to byl celý kostel inkrustován pravým a umělým mramorem, hlavice pilířů byly pozlaceny, stěny byly vymalovány. Nezbývá tedy z původního stavu mnoho více než celková disposice stavby. Tato však nám ukazuje úplnou shodu s kostelem Santa Maria Novella ve Florencii. Byl to typ italského kostela, jenž se šířil čím dál tím více. Netřeba tedy vysvětlovati shody v disposici obou kostelů tím, že, jak se tvrdí, kostel římský byl vystavěn od stavitelů kostela florentského. Toto tvrzení zakládá se jen na nedokázaných domněnkách, takže o nějakých přesných důvodech pro spolupůsobení dominikánských mnichů Fra Sisto i Fra Ristoro při stavbě kostela Santa Maria sopra Minerva nelze mluviti.

Pilíře kostela jsou čtyřhranné pilíře s přistavenými polosloupy, které zde jakož i u florentského kostela probíhají po stěně hlavní lodi až k začátkům klenby. Hlavice pilířů a polosloupů mají antický tvar, ale nelze s přesností zjistiti, pokud měla na tento tvar vliv poslední restaurace. Žebra a pásy klenby jsou nenápadné, jednoduchého tvaru. Lomený oblouk arkády vybíhá velmi vysoko do stěny lodi hlavní, členěné jen jednoduchým dříve obdélníkovým, nyní kruhovým oknem, ačkoliv není vyloučeno, že tento tvar okna byl původní, a že teprv Carlo Maderna změnil kruhový tvar v obdélníkový. Klenba je velmi nízká, poměrně nižší, než u kostela Santa Maria Novella. Uvedenými okolnostmi jest dosaženo tak jako u kostela Santa Maria Novella rozdělení stavby na dvě části, na část nosnou a část uzavírající. Zdá se, že vzhledem k celkovým proporcím toto rozdělení jest zde ještě účinnější než u florentského kostela. Všechny ostatní úvahy, jež jsme pronesli u příležitosti analyse kostela florentského, zůstávají i pro římský kostel úplně v platnosti. Totéž úzké spojení prostoru lodi hlavní s prostorem lodi vedlejší. Tohoto spojení dosáhli stavitelé kostela týmiž prostředky jako ve Florencii, velkou výškou arkády lodi hlavní a velkou výškou lodi vedlejší. Poměrně velká šířka lodi hlavní podporuje dojem, že klenba jest nízká, potlačuje vertikalismus, jenž jako u kostela florentského zrcadlí se jen v lomeném oblouku arkády. Jest to mírný vertikalismus, který se stále více a více uklidňuje, protože nemá vnitřní životnosti a vnitřního oprávnění jako vertikalismus severní. Jest to rozdíl mezi vertikalismem dekoračním a vertikalismem podmíněným všemi tektonickými články, jenž se objevuje v uvedených třech spřízněných stavbách.

Současně je kostel Santa Maria sopra Minerva v přístavbách, hlavně v kaplích důkazem, pokud vyhovovala tato gotika tendencím renaissance. V kaplích zaměnila gotickou dekoraci dekorace renaissanční, aniž byla nutna přeměna tektonického systému: gotika

italská přešla nenuceně v renaissanci. O tomto přechodu budeme mluviti později ještě podrobněji.

Z uvedených příkladů jest patrna základní tendence italské gotiky. Gotika severní buduje celou stavbu z jednotlivých článků tak, aby zůstala jen kostra stavby, aby odstraněním stěny bylo dosaženo co nejužšího spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím. Gotice italské nejde o spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím, naopak spěje k pokud možno nejúčinnější isolaci tohoto vnitřního prostoru, k rozhodnému ohraničení prostoru vnitřního od volného prostranství.

V gotice severní zprostředkovala klenba mezi volným prostranstvím a prostorem vnitřním. V bohatě článkovaných žebrech a pásech vyzníval nekrocený vertikalismus pilířů a přípor, klenba byla jen pokračováním tohoto horlivě do výšky spějícího systému přípor pilířů, sloupků, kružeb, empor a oken. Všechno bylo podřízeno vzestupu, všechny články ztratily svou samostatnost, aby pokud možno nejvíce vynikl vertikalismus. Pravý opak pozorujeme v gotice italské. Vertikalismus ukazuje se jen v lomeném oblouku arkády a oken. Piliře nepřijaly bohatého článkování severních vzorů, přípory jsou ve tvarech poměrně chudé. Klenba ve spojení se stěnou uzavírá, isoluje prostor. Stěna, jež v gotice severní takřka zmizela, má v gotice italské velký význam. Není tedy divu, když gotika italská v důsledcích všestranné, rozhodné isolaci prostoru vnitřního upouští od klenby a spokojí se s krovem dřevěným; není to zrada na vlastních cílech, nýbrž jen logický důsledek změněného názoru na funkci jednotlivých částí stavby. Otevřený krov jest pojmem, který jen stěží možno zařaditi do systému gotiky severní: při gotice italské nepřekvapuje, naopak řadí se dosti harmonicky do celkového systému a není popřením těch tendencí, které ovládají gotiku italskou.

Dalším dobrým příkladem tohoto směru italské gotiky jest florentský kostel Santa Croce[9]). Jest to jeden z nejvýznačnějších italských kostelů gotických. Půdorys kostela jest cisterciácký, pouze nepatrně modifikovaný. Hlavní loď o sedmi polích obdélníkových a lodi postranní jsou rozděleny na sedm polí obdélníkových. Základ celého systému tvoří jeden obdélník-pole; loď příční skládá se také ze tří obdélníků, krátkými stranami seřazených. Stavba jest uzavřena polygonální apsidou pětihrannou, které je po obou stranách přiřazeno pět kaplí, takže celkový počet kaplí jest zde zvýšen na deset. Později byla tato jasná disposice doplněna přístavbami, jež jen v nepatrné míře mění celkový obraz stavby. Jest to jedna

[9]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 510, tab. 534, 552, Thode n. u. m. 320.

z nejprůhlednějších, nejjasnějších disposic italských kostelů. Stejný dojem poskytuje vnitřek kostela.

Stavba spočívá na štíhlých osmihranných pilířích, postavených na široký mohutný sokl. Hlavice jsou tvaru jednoduchého, plasticky velmi výrazného. Na nich spočívají lomené oblouky arkády profilované plochým reliefem. Tam, kde oblouky arkády nabíhají na hlavice pilířů, dělí je jednoduchý plochý pilastr, jenž se táhne od hlavic až k plasticky velmi silně vystupující římse, dělící nosné patro od patra okenního. Pilastry pokračují i nad římsu dále až ke konci stěny, kde na ně jsou již položeny trámy krovu. Na každé takové pole připadají čtyři trámy krovu, z nichž ty, jež spočívají přímo na pilastrech, nejsou zdůrazněny proti druhým. Celková disposice ukazuje, že stavitelé již ze začátku nepomýšleli na překlenutí prostory. Tím se však změnila úplně soustava stavby. Proporce se zde po prvé přibližují klasickému vzoru, jak jej vidíme v kostele San Lorenzo aneb Santo Spirito ve Florencii. Hlavní loď jest rozdělena na dvě patra: patro nosné zaujímá dvě třetiny celkové výšky, patro okenní třetinu. Dvě třetiny výšky arkády činí světlost pole lodi hlavní. Srovnáme-li tyto proporce se vzory francouzskými, pochopíme ihned ohromný rozdíl v poměrech jednotlivých článků celku, jakož i následky této změny pro celkový dojem. Stavba ztratila tendenci vertikalismu; architektura se uklidňuje. Takové rozčlenění stavby je již předzvěstí renaissance, kde jest článkována stěna a nikoliv prostor. Tím se liší pole gotiky italské rozhodně od pole gotiky francouzské aneb od pole románského. Jest dekorativně článkujícím prvkem plochy, nikoliv prostorově tvárným prvkem. Jaký smysl mají pilastry, jež v řadě přípor vybíhají od hlavic pilířů kostela Santa Croce? Jsou to pouhé dekorativní články, jejichž účelem jest harmonické členění stěny v jednotlivé části. Účel článků není tedy tektonický, nýbrž pouze dekorativní. Pole se ztratilo, žije pod povrchem dojmu prostorového. Kdežto v umění románském a severo-gotickém vystupuje prostředkem přípor článkovaných pilířů rozhodně do prostoru kostela, stáhlo se zde zpět do stěny, jest pouhým článkem podružným, nikoliv článkem prvotním, rozhodujícím pro celkovou disposici. Stojíme před nejrozhodnějším vyjádřením ducha architektury italské, jenž spěje k subordinaci, nikoliv ke koordinaci, jak nám ji ukazuje architektura románská. Prošlo sto let od první stavby skupiny Fossanova. Jak velký jest však rozdíl mezi kostelem ve Fossanově a kostelem Santa Croce! Tam vrchol umění románského, zde rozhodný začátek renaissance. Kdo může ještě tvrditi, že všechny stavby italské jsou závislé na uvedeném vzoru, že jsou to zkažené reprodukce staveb burgundských?

Osamostatnění jednotlivých článků stavby pokročilo ještě dále. Pilíř, lomený oblouk arkády, pilastr, římsa okna, všechno jest sice seřazeno v harmonický celek, stojí sice ve vnitřní souvislosti mezi sebou, avšak ne v takové souvislosti, jak jsme ji pozorovali u staveb severních.

Je to opět kooperace volných autonomních článků, jež mají svůj význam a plní svou úlohu jen na základě zákonů stavební mechaniky bez jakýchkoliv vedlejších tendencí. Jen pilíř má v celé stavbě funkci nosnou, a to pilíř bez přípor, pilíř rozhodně zakončený hlavicí. Pilastry, jež vybíhají od pilíře do výšky, nemají vůbec funkce tektonické, nýbrž jen funkci článkující, dekorativní, nejsou zakončeny hlavicemi, ač jsou na ně nasazeny konsolky krovu, čímž jest zdůrazněna okolnost, že nejsou články nosnými. Okna mají jen účel osvětliti vnitřní prostor. Jsou prolomena do velké nečleněné plochy stěny a nejsou v užším spojení s ostatními články architektury, jako u severně-gotických chrámů, kde jsou důležitým článkem v celkovém cílevědomém seskupení architektury. Každá mimotektonická tendence jest jim úplně cizí.

Jen lomený oblouk arkády a okna ukazují na mírný vertikalismus, avšak tento vertikalismus jest ihned vyrovnán plasticky velmi výraznou římsou, jež probíhá nad arkádou a přivádí do stavby prvek vodorovný. Tak vyrovnává jeden směr druhý a celkový dojem neukazuje nadvlády jednoho směru, nýbrž harmonické vyrovnání. Ovšem že vrcholu tohoto umění dosáhla teprv renaissance, kde harmoničnost proporcí možno zjistiti přímo výpočtem, avšak začátky zná již gotika italská. Prostorové problémy, jak jsme je načrtli při rozboru kostela Santa Maria Novella, vystupují zde ještě rozhodněji. Pole ztratilo význam jako prostorově tvárné těleso, proto přichází k platnosti opět prostor celkový. Lodi vedlejší, loď příční a chor jsou s lodí hlavní v tak úzkém spojení, že prostor je skoro jednotný. Není to však jednotný prostor italských kostelů barokních, jenž zasahuje bez překážek do veškerých záhybů stěny, nýbrž jest to prostor složený z částí hlavních a subordinovaných vedlejších částí, t. j. lodí vedlejších a kapliček. Všechny tyto části jsou však v tak úzkém prostorovém spojení, že ke kostelům barokním s naprostou jednotností prostorovou byl jen malý krok.

Sensace, kterou pozorovatel prožívá, vstoupí-li do kostela italského, nelze slovy vyjádřiti, ani vylíčiti půdorysy neb fotografiemi. Není obklopen články architektury jako v gotice severní, nýbrž (obrazně řečeno) prostorem, světlem a prostorem, a proto zdůrazňují všichni historikové gotiky italské tuto šířku prostoru jako vynikající kriterion italské gotiky. Nikdo si však dosud neuvědomil, že

této šířky, této mohutnosti prostranství dosáhla italská gotika jen tím, že nedbala vůbec prostě všech předpokladů gotiky severní, že zavrhla veškeré problémy tohoto severního umění, že pod formou gotickou, tedy pod pláštěm gotiky řešila problémy své, problémy odvěké, problémy, jimž náležela budoucnost a které ve změněných formách a za změněných předpokladů dobyly si celého světa. Zde v umění gotickém začíná se umění renaissanční a barokní, zde má svůj základ světovláda architektury italské.

Kostel Santa Croce není jediným vzorem této typicky italské architektury, ale je vzorem nejvýznamnějším. Zde možno uvésti celou řadu staveb řádu františkánského a dominikánského, jež se přibližují ve svých formách kostelu Santa Croce. Jsou to velké, často jednolodní kostely, jimž se dostalo názvu stodol. kostely, v nichž měl praktický účel často úlohu vynikající. Uvádíme jen některé příklady.

Kostel San Domenico[10]) v Sieně jest typem takové ohromné stodoly. Jest to jednolodní kostel. Přes hlavní loď jest položena loď příční, do které se otvírají chor a kapličky, po obou stranách choru rovnou stěnou uzavřený. I v tomto půdorysu pozorujeme ještě vliv půdorysu cisterciáckého, jen že rozdělení na tři lodi odpadlo. Tak nutno vysvětliti vznik tohoto půdorysu a ne, podle Thodeho, tím, že k jednoduchému půdorysu kostela San Francesco di Assisi, jakožto vzoru františkánských kostelů byly připojeny postupem času přístavby. Právě tyto přístavby, totiž kapličky, a při tom uzavření choru stěnou rovnou jsou význačné pro půdorys cisterciácký. Vnitřek chrámu San Domenico jest však celým svým zjevem naprostým popřením gotiky severní. Skromné struktivní části nejsou nápadné; stěna převládá v celé stavbě, souvislá, neprolomená, nečlánkovaná stěna. Jest to právě jen výraz pro pokud možno nejjasnější ohraničení vnitřního prostoru. V Umbrii a Toskáně jsou tyto jednoduché jednolodní, dřevěným krovem kryté stavby kostelů františkánských a dominikánských velmi rozšířeny. Po našem názoru jde při všech těchto stavbách o zjednodušený tradiční půdorys cisterciáckých staveb. Karakteristická úprava celého půdorysu, hlavně choru a chorových kapliček, zůstala, jen hlavní loď byla rozšířena tím, že odpadly stěny, jež dělily lodi postranní od lodi hlavní.

Mohlo by se říci, že umění italské dostihlo po prvé v těchto stavbách ideálu, za kterým šlo umění doby barokní, a sice jediného jednotného prostoru vnitřního. Tohoto výsledku jest však v těchto františkánských a dominikánských kostelích dosaženo ne uměleckým pro-

[10]) Thode n. u. m. 318, Dehio-Bezold n. u. m. II, 510 násl.

pracováním a všestranným zdoláním tohoto ohromného prostoru, nýbrž zřeknutím se složitějšího, při tom však také problémově bohatšího prostorového řešení kostelů trojlodních. Není to tedy vyřešení problému doby barokní, nýbrž jest to úmyslné zjednodušení složitějšího systému z důvodů značnou měrou praktických. Stavitelé při těchto stavbách nepomýšleli zcela jistě na umělecké zdolání a vytvoření jednotného prostoru, nýbrž na vytvoření jednoduchého typu kostela, jenž by vyhovoval všem požadavkům kultu. Jest to ochuzení po stránce problémové, nikoliv jako v době barokní obohacení. Pozdější vývoj architektury nečerpal svých vzorů z tohoto pramene. Byly to jednoduché stavby, jež vyhovovaly praktickým požadavkům; o gotice lze mluviti u nich jen potud, pokud jde o dekoraci a o vnější znaky. Stavební myšlenka gotiky severní byla však všem těmto stavbám úplně cizí; nepřijaly ani konstrukce ani vnitřního obsahu tektoniky staveb severně-gotických, takže zde označení kostelů jako gotických jest více než kde jinde nemístné. Nechceme upírati některým z těchto staveb souladného řešení problému prostorového a harmonického seřazení jednotlivých článků; vyřešily někdy prostorový problém jednoduchými prostředky velmi účelně a ne bez vnitřní krásy. Základní myšlenka však všech těchto staveb nedotýká se v nejmenším problémů pravé severní gotiky.

Jak jsme již podotkli, byly tyto stavby jako San Domenico v Sieně, San Francesco v Sieně, San Francesco v Pise, San Francesco v Pistoji, omezeny hlavně na Umbrii a Toskánsko[11]). Lombardsko a Benátsko vytvořilo jiný typ františkánských a dominikánských staveb. Jsou to stavby důstojné veleděl toskánské gotiky, stavby, jež lze považovati za rovnocenné kostelům Santa Maria Novella aneb Santa Croce ve Florencii. Prohlédneme napřed stavby benátské a pak některé vynikající stavby Lombardie.

Za první stavbu benátské skupiny nutno považovati kostel San Lorenzo ve Vicenze[12]). Jest to stavba z konce XIII. a začátku XIV. století. Půdorys kostela jest obvyklý cisterciácký; jen jednu odchylku třeba zaznamenati, protože se opakuje v pozdějších benátských stavbách. Kostel nemá choru uzavřeného jako jindy rovnou stěnou, nýbrž na místě tohoto obvyklého uzávěru jest pětihranná apsida; postranní kaple, obvyklé u staveb cisterciáckých, jsou však uzavřeny rovnou stěnou. Polygonální apsida kostela San Lorenzo a benátských chrámů Santa Maria gloriosa dei Frari a San Giovanni e Paolo vzbudila u rozličných historiků umění nejrozmanitější dohady

[11]) Hlavně Thode n. u. m. 310 násl.

[12]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 515, 541, Burckhardt n. u. m. II, 82, Thode n. u. m. 350.

při hledání přímého vzoru. Byl to hlavně Mothes, Burckhardt a Thode [13]), již ve svých pracích ukazovali na nezbytnost předpokladu, že tato zvláštnost přešla do Italie z Německa, a že německé kostely byly v této věci vzorem chrámů italských. Již Dehio-Bezold obrátili se ve svých dějinách architektury proti této domněnce a poukázali na to, že právě tato disposice s polygonální apsidou jest v Německu mladší, že tedy již z důvodů čistě chronologických nemohla býti vzorem staveb italských [14]). Vzory tedy třeba hledati jinde. Upozornili jsme na to, že kostel San Martino al Monte Cimino, tedy kostel čistě cisterciácký, má polygonální apsidu a poukázali jsme na některé kostely, jež jsou příbuzné této stavbě druhé polovice XIII. století. Totéž nutno zde opakovati. Půdorys kostela San Lorenzo ve Vicenze ukazuje velkou shodu s půdorysem kostela San Martino al Monte Cimino. Některé františkánské stavby z XIII. století (jde hlavně o stavby v Aemilii), jako San Francesco v Parmě [15]), stavba XIII. stol. a San Francesco v Piacenze, mají také tento polygonální uzávěr stavby, takže celkem i benátské stavby i San Lorenzo ve Vicenze nebyly pro italské architekty v tomto směru novinkou. I v těchto případech jde patrně jen o oživení staré cisterciácké burgundské tradice, jež v XIII. století vnikala novým proudem do Italie, jak tomu nasvědčuje San Martino al Monte Cimino a San Francesco v Bologni. Zdá se, že jest přímá souvislost mezi uvedenými kostely a kostelem San Lorenzo ve Vicenze.

Vnitřek kostela San Lorenzo neukazuje pozoruhodných zvláštností. Stěna stojí na silných válcovitých pilířích, které spolu s hlavicemi sloužily patrně za vzor kostelům benátským. Systém stěny jest týž jako u kostela Santa Maria Novella ve Florencii; i okna jsou kruhová, ne vysoká. Celkem jest tento kostel vzorným předchůdcem velkých významných staveb františkánských v Benátkách, kostelů dei Frari a San Giovanni e Paolo.

Starší z těchto dvou kostelů jest františkánský kostel dei Frari. Půdorys kostela ukazuje opět obvyklou cisterciáckou soustavu. Hlavní loď o šesti polích má za základ čtverec křížový. Pole dvou lodí postranních jsou rovněž jako pole lodi hlavní tvaru obdélníkového a opakují se po obou stranách čtverce křížového třikrát, takže loď příční skládá se z jednoho pole lodi hlavní jako čtverce křížového a šesti polí (vždy tři po obou stranách čtverce křížového) lodi postranní. Chor jest uzavřen šestihrannou polygonální apsidou. Mezi apsidu a

[13]) Burckhardt n. u. m. II, 80. Thode n. u. m. 348, při tom však Thode nemůže udati přímého vzoru; Mothes n. u. m. 800 násl.

[14]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 515.

[15]) Thode n. u. m. 339 násl.

loď příční jest vsunuto ještě jedno pole, jež opakuje tvar pole lodi hlavní. Týž systém vidíme u kapliček po obou stranách presbytáře; severní strana má čtyři, jižní tři takové kapličky. Mezi polygonální apsidy kapliček a loď příční vsouvá se také malé pole jako zprostředkující článek. Odmyslíme-li si polygonální apsidy choru i kapliček, obdržíme úplně pravidelný cisterciácký půdorys. Již úzký tvar polí lodi postranní ukazuje k tomu, že loď postranní jest asi v úzkém svazku s lodí hlavní.

Vnitřek kostela potvrzuje dojem, jehož jsme nabyli při rozboru půdorysu. Podpory kostela jsou masivní válcovité pilíře, jež spočívají na vysokém osmihranném soklu. Hlavice a osmihranný, jako římsa profilovaný abakus pilířů jsou rovněž masivního, robustního tvaru, pravým to výrazem mohutné tektoniky celé stavby. Pilíře jsou spojeny mírně profilovanými lomenými oblouky arkády. Tam, kde nabíhají oblouky na desku hlavic, vsouvá se mezi ně krátký nástěnný pilastr, provázený po obou stranách útlými polosloupky, ukončený římsovitou hlavicí. Přímo na tuto hlavici nabíhají pak pásy a žebra křížové klenby. Půdorys jest týž, jaký ukazují cisterciácké kostely lombardské. Vnitřek, hlavně systém pole stěny, klenba, pilíře, zkrátka celá stavba ukazují také značný vliv umění lombardského. Historikové umění prohlašují tuto stavbu a kostel San Giovanni e Paolo v Benátkách za vrchol gotiky italské[16]). Je-li tomu tak, pak nevzdávají této pochvaly cizímu importovanému umění, nýbrž jen umění italskému, protože mimo lomený oblouk oken a arkády a některé dekorativní podrobnosti je celá stavba čistě lombardská a spolu s kostelem San Giovanni e Paolo vrcholem umění lombardského.

Srovnáme-li pole kostela Santa Maria Gloriosa dei Frari se vzory lombardskými svrchu uvedenými, jako na příklad s kostelem San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, s kostelem v Maderně aneb Chiaravalle di Ancona, vidíme úplnou shodu v celkovém dojmu i v podrobnostech. Na masivním pilíři, zakončeném robustní hlavicí, stojí nástěnný pilastr, jenž nese klenbu. Pole není vodorovně členěno, plochy stěny jsou souvislé, nečleněné od oblouku arkády až po nástěnný oblouk klenby a jsou prolomeny jen nevelkým oknem. Okna mají v Italii v době románské tvar obdélníka, zakončeného polokruhem, doba gotická pak přechází k tvaru úplně negotickému ve smyslu gotiky severní, k oknu kruhovému. Kostely Santa Maria Novella ve Florencii a asi původně i Santa Maria Gloriosa v Benátkách měly taková kruhová okna. Pro tuto podrobnost nelze najíti příkladů v gotice severní i německé, jest to zvláštnost umění italského. Po prvé vidíme takové kruhové

[16]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 515, Hartung n. u. m. 27 násl.

okno u kostela San Pietro e Paolo v Bologni, tedy u stavby jistě románské.

Vnitřní prostor kostela dei Frari jest ve smyslu tendencí umění románského a italsko-gotického pevně ohraničen. Nikde touha po spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím, ani rozklad stěny: všude jsou pevně ohraničující stěny, jež jsou úplně na svém místě. Lombardské vzory jsou asi příčinou toho, že odpadla u této stavby římsa, jež dělí patra. Jest to hlavně vymoženost renaissančně cítící Florencie, která se snaží rozděliti stavby pokud možno harmonicky na dvě patra, že patro nosné a patro klenbové ve spojení s řadou okenní jest důrazně rozlišováno. Stavitelé kostela Dei Frari následovali v tomto ohledu jako i v jiných jen příkladu svých lombardských předchůdců.

I zde jest zřetelně vyslovena tendence po samostatnosti jednotlivých struktivních článků. Vysoký sokl osamocuje účinně válcovitý pilíř od půdy. Pilíř sám mluví již svým tvarem dosti zřetelnou mluvu, že máme před sebou osamocený samostatný struktivní článek. Na tento isolovaný článek jest nasazen isolovaný pilastr, jenž jest opět účinně oddělen od článku klenby. Stavba v tomto směru opakuje jen, co jsme zjistili u dřívějších staveb.

Pokrok gotiky proti románskému umění lombardskému záležel v tom, že umění gotické sjednotilo sdružené pole umění románského, že vytvořilo jednotné pole obdélníkové. Tohoto sjednocení využilo pak umění italské tím, že převzalo sice veškeré výhody sjednoceného pole, že však postupem vývoje přetvořilo toto pole obdélníkové ve smyslu svých tendencí. Na konci vývoje vyrovnalo se takové jednotné pole v rozměrech sdruženému poli doby románské. Tato tendence po rozšíření jednotného pole na rozměry pole sdruženého má za následek onu šířku prostoru, jíž zdůrazňují historikové gotiky italské. Uvedli jsme však svrchu příklady, kde již románské umění lombardské užívá jednotného pole, abychom ještě lépe a důrazněji ukázali nepřetržitý vývoj, jenž vedl od architektury lombardské ke gotickým stavbám benátským. Mezi kostelem Chiaravalle u Milána, pak Chiaravalle di Ancona a San Giovanni e Paolo v Benátkách jest velmi úzká souvislost. Podle našeho popisu mohlo by se zdáti, že problémy architektury lombardské a benátské zůstávaly jen v mezích vývoje pojmu pole. Tomu tak není. Zvláště u těchto benátských staveb nabývá prostorový problém hlavního významu. Výška lodi postranní dostihuje u kostela dei Frari přes dvě třetiny celkové výšky[17]). Na okenní patro lodi hlavní nezůstala ani jedna třetina. Válcovité pilíře oddálily

[17]) Harttung n. u. m. 27.

se od sebe na 11 *m*, při čemž celková šířka hlavní lodi činí 13 *m*. Tloušťka pilířů jest 1·70 *m*. Jest samozřejmo, že při těchto vzájemných poměrech dosáhli stavitelé chrámu nejúčinnějšího dojmu prostornosti a šířky, tedy pravého opaku toho, oč usiluje gotika severní, a tak uskutečnili odvěký problém architektury lombardské. Pole, jako prvek primární, ztratilo v těchto stavbách svou nadvládu; převládá opět prostor celkový. Celá stavba ukazuje sice relief výraznější, plasticky hlubší než Santa Croce ve Florencii, avšak tato plastika nemá síly, aby při ohromných rozměrech kostela rozkouskovala celou stavbu. Plastická výraznost je dědictvím architektury lombardské, avšak stavba zdědila při tom veškerou snahu architektury lombardské po semknutí prostorových těles, po soustředění, nikoliv po rozptýlení. Tedy i zde jde o jednotný, harmonický, jen dekorativně článkovaný prostor lodi hlavní, který spolu s jednotným úzkým subordinovaným prostorem lodí postranních a lodi příční tvoří pak seskupení velkých prostorových těles, seskupení velmi jasné a průhledné.

Kostel San Giovanni e Paolo ukazuje všechny uvedené tendence ještě přesněji. Půdorys jeví mnohem zřetelněji než kostel Dei Frari vliv starších cisterciáckých staveb. Je to klasický cisterciácký půdorys. Západní soulodí jest rozděleno na pět polí, která se rozšířila tak, že nabyla tvaru čtverce. Není to návrat k vázanému systému lombardskému, nýbrž vyřešení cílů tohoto umění prostředky zdokonalenými. Příční loď jest rozdělena na tři pole. I zde tvoří čtverec křížový základ pro celou stavbu; opakuje se ještě v choru, kde zprostředkuje jedno pole mezi lodí příční a polygonální apsidou. Chor má po obou stranách dvě kaple, jež jsou opět uzavřeny polygonálními apsidami. Odstranění polygonálního uzávěru apsid dalo by vystoupiti cisterciáckému půdorysu ještě zřetelněji než u kostela Dei Frari.

Vnitřek poskytuje opravdu mohutný dojem. Tato stavba XIV. století jest zhuštěním a ztělesněním všech myšlenek dřívějšího vývoje. Válcovité pilíře nabyly zde štíhlejšího tvaru než u kostela Dei Frari; stojí na soklu, jenž jest nižší než u podpor kostela Dei Frari, avšak i tato nižší forma zdůrazňuje velmi určitě isolační tendenci soklu. Štíhlé pilíře vyrůstají přímo do výše před naším zrakem. Jak ohromný pokrok proti Chiaravalle di Milano! Jednoduché hlavice zdobené skrovným listovím gotickým, uzavřené jednoduchou římsovitou osmihrannou deskou, korunují pilíř. Z těchto hlavic vybíhají vysoké, poměrně málo lomené oblouky arkády, jakož i ploché pilastry, jež vystupují po stěnách hlavní lodi až do slabé římsy, jež článkuje vodorovně stavbu ve výšce, kde na střízlivé hlavice pilastru nabíhají žebra a pásy klenby. Křížový čtverec jest

korunován velmi krásnou kopulí, jež našla svůj vzor asi v kopulích chrámu San Marco. Vysoko mezi klenbou jsou do stěny prolomena neveliká okna. Jinak zůstává plocha stěny nečleněna. Stavba ukazuje stejnou isolaci a tím autonomisaci jednotlivých struktivních článků jako kostel Dei Frari, takže v tomto ohledu stačí, abychom poukázali na analysu tohoto kostela. Nejvýznačnějším znakem jsou prostorové proporce celé stavby [18]). Vrcholu nejužšího spojení prostoru lodi hlavní s prostorem lodi postranní a příční dosáhla architektura italská v této stavbě. Podpory mají tvar, jenž nikterak nepřekáží prostorové průhlednosti stavby. Proporce lodi hlavní a lodí postranních jsou sladěny velmi harmonicky. Kostel přibližuje se typu kostelů stejnolodních. Pole dosáhlo čtvercového půdorysu, což působí také velmi příznivě na harmonickou vyrovnalost poměrů ve všech článcích stavby. Stará burgundská myšlenka dominující kopule nad křížovým čtvercem jest zde znova pojata do systému stavby a našla velmi šťastné a prostorově velmi účinné vyřešení. Hlavním dojmem působí však i u tohoto kostela výška arkády. Skoro výhradně tímto prostředkem ve spojení se štíhlým tvarem podpor jest dosaženo dojmu harmonického vyrovnání celé stavby. Přece však jest říci, že tyto benátské kostely představují jiný typ staveb než kostely florentské, protože spolu s harmonickým vyrovnáním, spolu s tendencí o šířku prostoru, projevují se zde ještě staré sklony k vertikalismu, ačkoliv absolutní číslice výšky a šířky neukazují tak značných rozdílů mezi kostely florentskými a benátskými. Florentské stavby pozdější doby jako Santa Croce a dóm dosáhly odstranění jakékoliv stopy vertikalismu silnou, celou stavbou probíhající římsou; benátské stavby buď vůbec nemají římsy (Dei Frari) aneb tvoří i plasticky tak slabou, že není s to zmírniti jistý vertikalismus kostela. Přece však jest tento vertikalismus zcela jiného rázu než u gotiky severní. Na severu přetváří vertikalismus všechny články, podrobuje si všecko, rozkládá stěnu, článkuje pilíře; zkrátka jest to vertikalismus, jenž jest podstatou celé stavby, bez něhož by stavba ztratila svou oprávněnost. Italské stavby ukazují tento vertikalismus skoro výhradně jen potud, pokud jest podmíněn tvarem (hlavně lomeným obloukem) struktivních článků. Jest to něco podružného, ne prvotního, jako u gotiky severní. Články stavby a hlavně formy článků neztratily by bez tohoto vertikalismu oprávnění. Podotkneme ještě, že tento vertikalismus projevuje se silněji u kostela San Giovanni e Paolo, kdežto u kostela Dei Frari ukazuje se ve velmi zmírněné formě proto, že

[18]) Bylo na tuto okolnost již několikráte poukázáno, takže stačí jen krátký přehled. Dehio-Bezold n. u. m. II, 515—516, Harttung n. u. m. 28.

pilíře jsou masivnější než u San Giovanni e Paolo a nepodporují svým tvarem dojem vertikalismu. San Giovanni e Paolo jest stavba, jež stojí na vysokých, poměrně velmi štíhlých podporách a dosahuje tímto způsobem dojmu poměrné výšky; není to však důsledná orientace celé stavby jen jedním směrem. Právě u kostela San Giovanni e Paolo v Benátkách, tedy u stavby, která přibližuje se v jisté míře starým cisterciáckým románským stavbám (Chiaravalle di Milano), vidíme nejzřetelněji celou přeměnu v názorech na funkci jednotlivého pole. U starších staveb zabraňovaly mohutné pilíře volnému prohledu v loď postranní. Tento pohled byl možný vždy jen v rámci jednoho pole, a právě tímto prostředkem dosáhly stavby románské článkování prostoru lodi hlavní a lodi postranní ve smyslu umění románského. Zcela jinak zde. Pilíře s velkými plochami, jež tvořily jediný celek se stěnou a účinně oddělovaly prostor lodi hlavní jako celek od prostoru lodi postranní, zaměnily štíhlé válcovité pilíře, jež svým tvarem a tím, že jsou široce rozestaveny, umožňují prohled co nejvolnější, takže spolu s poměrně malou šířkou lodi postranní je tím dosaženo nejužšího splynutí prostorů. Prostorový problém gotiky došel zde nejvýraznějšího řešení. Avšak právě toto řešení ukazuje také celý velký rozdíl mezi starými a novými problémy prostorovými.

K těmto benátským stavbám připojují se ještě jiné severoitalské stavby. Především jest zde jmenovati překrásný kostel Santa Anastasia ve Veroně, rovněž to stavbu XIV. století, ačkoliv některé části pocházejí již z XIII. století. Při nynějším stavu archivního materiálu bude až nadále nemožno rozhodnouti otázku, zdali přísluší prvenství vytvoření nového typu kostela gotického ve smyslu benátských staveb architektům benátským či veronským. Kostel Santa Anastasia byl, jak již svrchu řečeno, započat v XIII. století; pokud však pokročila stavba do té doby, kdy byly položeny základy kostelů benátských (v třicátých letech XIV. století), nelze na základě daného materiálu s jistotou říci[19]), jaké pak byly vzájemné vztahy těchto staveb. Stavba veronská poskytuje v půdorysu i v úpravě vnitřku celkem stejný obraz jako uvedené benátské stavby. Půdorys jest až na nepatrné změny totožný s půdorysem kostela San Giovanni e Paolo v Benátkách, jenže hlavní loď není tak rozhodně rozdělena na pole čtvercová jako loď kostela benátského. Na rozdíl od kostela benátského, jenž má pět polí, jest u tohoto kostela soulodí rozděleno na šest polí. Vnitřek jest rovněž velmi blízký úpravě kostela benátského. Jest to ob-

[19]) Dehio-Bezold II, 516 dávají prioritu stavbě veronské.

vyklá lombardská soustava, jak jsme ji již několikrát zjistili. Na masivní válcovité pilíře, jež spočívají na nízkém sice, avšak velmi účinném soklu, jsou nasazeny lomené oblouky arkády jakož i přístěnné pilastry, jež nesou klenbu. Zprostředkujícím článkem jest jednoduchá hlavice. Stěna jest prolomena jen kruhovým oknem, jež jest umístěno těsně pod klenbou. Relief stěny zvyšuje pak ještě rovněž kruhový otvor, jenž se však neotvírá přímo do volného prostranství, nýbrž do lodi vedlejší. Jak jsme již několikrát zjistili, hoví tato soustava úplně starým lombardským tradicím, takže i tato stavba tvoří jen článek v celé řadě staveb, které dokazují již svou vnitřní úpravou závislost na starší architektuře lombardské. Spolu s jinými stavbami (San Lorenzo ve Vicenze, San Niccolo a San Francesco v Trevise) jsou všechny tyto stavby skvělým příkladem pro souvislost vývoje, jenž vede od Sant' Ambrogio přes Chiaravalle di Milano přímo až k těmto typicky italským stavbám. Ještě více než vnitřek dosvědčuje tuto souvislost vnější úprava stavby. Naposled jsme mluvili o vnější architektuře kostelů u staveb skupiny Fossanova, takže je třeba vrátiti se za účelem analysy vnější architektury kostelů poněkud dále zpět.

Italská církevní architektura dbá jen v nemnohých případech o všestranné zdůraznění vnějšku stavby. Kdežto katedrály francouzské jsou ihned od samého začátku vypočítány na všestranný účinek vnějšku a projevují nejen uvnitř, nýbrž také na vnějšku základní tendenci celé stavby, spokojuje se italská architektura často jen propracováním průčelí a zanedbává architektonickou dekorativní úpravu ostatních částí vnějšku kostela. Již v tomto ohledu jest patrný ohromný rozdíl mezi francouzským a italským názorem. Francouzské stavby kladou stejný důraz na soulad mezi vnitřkem a vnějškem svých staveb a donucují malířství a sochařství, aby se postavilo do služeb jedné velké, vše pronikající myšlenky, Italie spokojuje se v době gotické, renaissanční a barokní často jen uměleckou úpravou jedné části vnějšku, jež má sloužiti za kulisu, kdežto ostatní části vnějšku ukazují se v docela skromném vidu. Umění severní má celou stavbu, tedy vnitřek i vnějšek, za jeden organický celek, jenž slouží vyjádření základní myšlenky; italské umění jest jiného názoru. Jeho základní myšlenky byly vždy krajně rozdílné od stavební myšlenky severu. Již v románské době pozorujeme, že i tehdy, kdy italské románské umění užívá dekoračních článků vnějšku, jež jsou obvyklé na severu, nejde o vyjádření nějaké tektonické základní myšlenky, nýbrž jen o pokud možno nejbohatší dekorativní výzdobu stěn, které ohraničují prostor vnitřní. Tedy základní myšlenka umění italského jest

dána tím, že usiluje o pevné ohraničení vnitřního prostoru. Tohoto ohraničení dosahuje jen tím, že neopouští pojmu stěny, tedy plochy jako základu všeho ohraničení. Italské umění pracuje ve vnitřku kostelů, jak jsme již dokázali, s velkými nečleněnými plochami: tyto plochy jsou vyzdobeny zvenčí dekorací románskou. Snad nikde nevystupuje zásadní rozdíl mezi architekturou na příklad lombardskou a normanskou tak jasně jako právě zde. Uvedeme jen několik příkladů, jež nám současně ukáží, že právě zde stála lombardská architektura ve spojení se stavbami ještě staršími.

Z nejstarších staveb lombardských jest kostelíček San Pietro e Paolo v Bologni[20]). Stavba jest významná tím, že dekorace vnějšku neomezuje se jen na průčelí, nýbrž že jsou dekorovány také jiné části vnějšku kostela, hlavně části postranní. Průčelí vyjádřuje ve smyslu požadavků umění románského dělení vnitřku na tři lodi, na vysokou loď hlavní a dvě nižší lodi postranní. Zdůrazněno jest toto dělení tím, že opěrné pilíře zvláštního trojhranného tvaru dělí účinně celé průčelí na tři části. Nejbohatěji dekorovaná část jest střední část průčelí. Jest prolomena hlavním portálem, nad kterým je do stěny zapuštěn výklenek, v němž je umístěna socha; výklenek jest zakončen vystupující sedlovitou střechou. Co však nejvíce při celé dekoraci padá na váhu, jest ozdoba celé budovy obloučkovým vlysem. Vyskytuje se na průčelí a také po obou stranách vysoké stěny lodi hlavní. Není to ojedinělý zjev v lombardské architektuře, naopak jest říci, že právě tato dekorace vnějšku obloučkovým vlysem tvoří jeden z nejmarkantnějších znaků architektury lombardské. Není to však původní vynález architektury lombardské, nýbrž tento motiv jest přenesen z architektury starořímské. Vznik tohoto motivu vysvětlil přímo skvělým způsobem Birnbaum[21]); ukazuje na to, že tento motiv lze dokázati v římské architektuře až do staveb pompejských; další články, jež spojují umění lombardské s tímto starořímským uměním, jsou pak stavby ravenské, hlavně baptisterium orthodoxní církve, kde tento obloučkový vlys vyskytuje se již ve spojení s plochými lisenami, což tvoří spolu s jinými hlavní znak architektury lombardské[22]). Tato dekorace byla, jak dokazuje Birnbaum, úplně závislá na materiálu, v němž byla provedena; byly to cihly, takže obloučkový vlys jest na jihu skoro vždy proveden z cihel; u severních románských staveb vyskytuje se obloučkový vlys provedený z kamene.

[20]) Vyobrazení u Rivoiry n. u. m. I, 251, vyobr. 522.
[21]) Birnbaum, Ravenská architektura, I, 88 násl.
[22]) Rivoira n. u. m. I, 37, vyobr. 58, 59.

Lombardské umění zmocnilo se záhy tohoto dekoračního motivu. Birnbaum poukázal na to, že v lombardském umění nastává jakési stěhování těchto motivů. Kdežto architektura ravenská používala jich jen k dekoraci stěn postranních, stěhuje se v umění lombardském tento motiv hlavně na průčelí. Můžeme však jíti ještě dále a poukázati k tomu, že se nestěhuje jen na průčelí, nýbrž že lombardští stavitelé používají tohoto motivu také k dekoraci vnitřku. Nejen atrium a průčelí kostela Sant' Ambrogio v Miláně ukazuje tento obloučkový vlys, nýbrž motiv ten se táhne také po stěnách hlavní lodi, a sice pod římsou, jež dělí obě patra kostela. Příkladů pro tento motiv jest tolik, a tato okolnost tak známa, že netřeba uváděti dalších staveb[23]) Obloučkový vlys měl značný význam pro další vývoj dekorace vnějšku italských kostelů i soukromých staveb. Uvedený příklad kostela San Pietro e Paolo v Bologni ukazuje, že i lombardská architektura podřizovala se, co se týče vnějšku, tendencím umění románského, že totiž již vnějšek prozrazuje soustavu vnitřku. Srovnejme skupinu normanských staveb: St. Etienne a St. Trinité v Caenu, opatství v Jumièges a kostel St. Georges de Boscherville s kostelem S. Zenone ve Veroně, San Michele v Pavii a Sant' Ambrogio v Miláně[24]). Nikde snad není robustní tektonika románského umění tak patrna, jako právě v těchto normanských stavbách. Každá stavba jest velmi účinně rozdělena na tři části podle rozdělení vnitřku na tři lodi. Plastika jednotlivých opěrných pilířů, jež dělí vysokou vnější stěnu hlavní lodi na jednotlivá pole, jest výrazově velmi silná. Pojem jednotlivého pole zrcadlí se zřetelně i na vnější stěně kostela. Vedle stavebního tělesa západního soulodí jsou stejně významné věže a daleko vyčnívající příční lodi, jež stupňují dojem rozčlánkování celé stavby na jednotlivé části. Vnějšek opakuje jen tendence vnitřku. Rozklad stavby na jednotlivé koordinované články, t. j. články žijící takřka nezávisle na článku druhém, jeví se zde co nejzřetelněji; při tom však není vyloučeno, že jeden z těchto článků, na příklad věž, je proti druhým článkům poněkud zdůrazněna svou formou; nelze však říci, že věž podřizuje si články ostatní. Každý článek, každé jednotlivé pole jest tak bohatě plasticky-tektonicky vypraveno, že vždy samo o sobě a nikoliv ve spojení s článkem vedlejším láká pozornost pozorovatelovu. Všimněme si na příklad kostela St. Trinité v Caenu! Průčelí, dvě průčelní věže lodi postranní, loď příční, centrální věž nad čtvercem křížovým a zase u jednotlivých těchto článků jednotlivá poschodí, jednotlivé pole, všechny tyto

[23]) Dehio-Bezold n. u. m. I, 612 násl.

[24]) Kingsley-Porter n. u. m. I, vyobr. 105, 107, 118, 121, 133, 134, 135.

články vyžadují zvláštního zřetele pozorovatelova, který je přinucen dbáti velké plastické výraznosti každé části a rozptýliti svou pozornost, chce-li oceniti stavbu do všech podrobností. Jest samozřejmé, že vnějšek kostela nemůže ukazovati jiné tendence, než ukazoval vnitřek; svědčilo by o nedovednosti architektově, kdyby vnějšek (klade-li totiž důraz na propracování vnějšku), nedovedl podříditi stejným zákonům, jimž jest podřízen vnitřek stavby. Koordinace jednotlivých částí románského umění nejde tak daleko, aby osamocovala jednotlivé části, z nichž jest každé těleso sestaveno. Přes to, že toto umění isoluje prostorová tělesa, nepřipouští takovou měrou jako umění italské, aby se isolovaly jednotlivé části, z nichž jest složeno toto prostorové těleso. Pozorovali jsme již při rozboru vnitřku severních kostelů, že pilíř, sloup, přípora, hlavice, okno, empory ztrácejí své oprávnění jako isolované články architektonické, že všechny tyto články jsou ve velmi úzké souvislosti s celkem. Tato tendence románského umění, které omezuje tuto subordinaci jednotlivých tektonických článků na př. pilíře, přípor a klenby ještě na pojem pole, stupňuje se v umění gotickém. Gotika spojuje všechny tyto části nejen pojmem pole, nýbrž pojmem celé stavby. Všechny články jsou teď podřízeny celkové tendenci stavby.

Právě uvedené tendence nejsou omezeny jen na vnitřek kostela; i vnějšek ukazuje stejné cíle a snahy. Vraťme se ještě jednou ke kostelu St. Trinité v Caenu! Průčelí jest karakterisováno tím, že dvě věže vyrůstají po obou stranách části prostřední v takových tvarech, že působí skoro jako risality. V tomto risalitu, totiž věži, vyhraněné jako kubicky-plastické těleso, ztrácejí veškeré články svou vlastní hodnotu a podřizují se všeobecné celkové tendenci. Opěrné pilíře, jež tvoří takřka rámec, nezastavují se v každém patře věže, nýbrž probíhají třemi patry až do té výše, kde věž odděluje se od základní části průčelí. Tato část věže, jež převyšuje průčelí, jest uspořádána jako celek, v němž jednotlivé články, jako na příklad galerie a její sloupky, hlavice a arkáda této sloupkové galerie, ztrácejí svůj vlastní význam jako isolovaná tělesa. I tak čistě dekorativní části jako vlysy podléhají tomuto zákonu. Právě vlys nejvyšší části věží kostela St. Trinité v Caenu (jejž máme při této analyse stále před sebou, poněvadž jest přímo typem této architektury), ukazuje, že tento jednotlivý článek zřekl se úplně své vlastní hodnoty ve prospěch hodnoty celého prostorového tělesa. Vezměme ještě jeden příklad: věž a hlavní portál normanského kostela v St. Contest[25]). Celý kostel jest jako jiné nor-

[25]) Kingsley-Porter n. u. m. I, 272, 307, vyobr. 136, 141.

manské stavby rozložen na jednotlivá kubická tělesa. Vnitřek jest rozložen na imaginární prostorová tělesa, vnějšek na tělesa kubická, jež tvoří takřka obal imaginárních prostorových těles vnitřku. Poslední, nejvyšší patro nádherné věže tohoto kostela ukazuje sice isolaci jednotlivých kubických těles jako velkých součástí, z nichž se skládá stavba, ale při tom právě toto patro svou bohatou plastikou je pádným důkazem, že jednotlivé články jako přípory, oblouky, hlavice a vlys, ztratily svou autonomii, nejsou isolovány, že podléhají zákonům celku. Hlavní tendencí tohoto románského umění jest tedy koordinace ve velkých článcích, z nichž se skládá buď prostor vnitřní aneb vnější stavba, avšak zároveň potlačení autonomie jednotlivých částí, z nichž jsou sestaveny tyto jednotlivé velké články. A teď srovnejme s těmito stavbami na příklad San Michele v Pavii!

Průčelí jest opěrnými pilíři rozděleno na tři části, což úplně hoví zmíněné již snaze, aby vnějšek vyjadřoval současně tendenci vnitřku. Jaký rozdíl však v detailech! Portál tvoří jakousi isolovanou skupinu, která není v souvislosti s ostatními články průčelí. Ještě lépe sledujeme slohovou přeměnu při oknech a galeriích, jež prolamují velkou souvislou plochu stěny průčelí. Galerie nemá vztahů k oknům, okna vysoká nepotřebují doplnění okny kruhovými. Každý tento článek jest isolován, stojí sám o sobě. Vezměme na příklad jen galerii! Každý sloupek galerie má svůj sokl, svou hlavici a jest právě těmito články účinně oddělen od oblouků arkády. Nesmíme sice schematisovati a zapomínati, že lombardské umění jest umění románské, že tedy snad jiné stavby ukazují větší sklon k severně-románskému umění, avšak celková snaha po isolaci technických prvků architektury jest nesporna. Své vyvrcholení našly tyto směry teprv v gotice italské. Aneb druhý příklad: San Zenone ve Veroně. Vnějšek i vnitřek tohoto kostela poskytuje týž obraz; zase je portál isolovaný, neméně pak velké kruhové okno průčelí. Neméně poučné jest srovnání průčelí kostela San Abondio v Comě aneb i Sant' Ambrogio v Miláně se severními stavbami.

Celek stavby je zřejmě ovládán snahou po větším soustředění. Uvádíme opět kostel San Zenone ve Veroně. Stavba jest rozdělena na tři lodi, což se jeví již na průčelí. U kostelů normanských vyrůstají právě nad tou částí průčelí, jež odpovídá lodím vedlejším, věže. U kostela italského dominuje část prostřední; části postranní jsou mnohem nižší a poddávají se takovým způsobem dominujícímu středu, jenž má také hlavní plastickou výzdobu. Postranní části vnějšku kostela jsou sice rozděleny na pole, avšak tato jednotlivá pole vnějšku nemají samostatné plastické výzdoby; tím ztrácí pole ten

význam, který mělo na příklad u kostela St. Trinité v Caenu, takže vystupuje více celek. Celou stavbou probíhá obloučkový vlys a střídavě různobarevné vrstvy stavebního materiálu. I tyto podrobnosti napomáhají jisté koncentraci stavby.

Lombardskými stavbami počínajíc, rozbíhají se cesty architektury severní a italské, aby teprv v době barokní nastalo opět sblížení. Že tento lombardský vliv neomezoval se pouze na Lombardii, že naopak proniká i do krajin, které měly později býti nejpokrokovější ve vývoji architektury, ukazuje málo známý příklad z Toskány z Florencie, a to jednoduchý kostelíček Sti Apostoli [26]). Vnějšek kostela má jednoduché průčelí, jež bylo v italské architektuře nesčíslněkrát opakováno. Dolní část průčelí tvoří masivní celek, jenž jest zakončen jednak štítem, který vystupuje nad částí prostřední, jednak přímkami, jež od tohoto štítu sbíhají, sledujíce sklon střechy lodi postranní k ohraničujícím svislým přímkám průčelí. V této disposici je zatajeno rozdělení průčelí na tři části podle počtu lodí. Srovnejme průčelí kostela Sti Apostoli, tedy průčelí menšího kostela s nějakým menším normanským průčelím, na příklad kostela v Pontorsonu [27]). U průčelí kostela italského zdůraznili jsme již snahu po koncentraci, po subordinaci, jež se nejvíce zrcadlí v tom, že prostřední část se štítem vystupuje nad části postranní, podmaňuje si tyto části a jeví se jako část hlavní. I u průčelí kostela v Pontorsonu jest nejvíce zdůrazněna část střední, a to hlavně bohatým dvojitým portálem, pak sdruženými okny, prolomenými do stěny těsně nad portálem a sedlovým štítem, jenž jako u italského kostela uzavírá tuto prostřední část. Jeví se tedy nepopěrný sklon k podřízení částí vedlejších dominující části prostřední. Avšak toto podřízení není úplné; po obou stranách štítu vyrůstají náběhy k věži, representované vysokými sdruženými okny, které vypadají jako nedokončené masivní věže, které mají vlastní střechu. Tak měla býti i u tohoto menšího kostela zmírněna nadvláda části prostřední protiváhou věží.

Všechna italská průčelí kostelů, a to od románských staveb až do doby barokního umění, nejsou tak organicky srostlá se stavbou, jako průčelí a vůbec vnějšek staveb severních. Italské průčelí je často jen kulisou, a to dekorativní kulisou, která representuje stavbu z vnějšku, avšak bez organické souvislosti s vnitřkem.

Vrátíme se ke kostelu Sti Apostoli ve Florencii. Průčelí jest vystavěno z vápence, je však dekorováno jako stavby lombardské obloučkovým vlysem z cihel. Je to zajímavé spojení kamenné archi-

[26]) Byl jsem na zvláštnosti tohoto kostela upozorněn V. Birnbaumem, jehož vzácné ochotě vděčím za následující popis kostela.

[27]) Kingsley-Porter n. u. m. I, vyobr. 140.

tektury středoitalské s cihlovou architekturou lombardskou: tato okolnost svědčí tomu, že lombardská cihlová architektura měla na soudobé umění takový vliv, že se jí podřizovaly i stavby, jež byly vystavěny z materiálu lombardské architektuře cizího. Obloučkový vlys jest dnes otesán. Birnbaum upozornil nás ještě na to, že i konsolky, jež zdobily průčelí, byly cihlové, rovněž tak římsy nad vlysem, jež jsou ještě původní. Hlavní význam tohoto průčelí záleží v tom, že jest dokázáno, jak i do Toskánska vniká lombardská architektura, takže Toskánsko mohlo velmi dobře býti pojítkem, jež spojovalo lombardské stavby na severu Říma (Viterbo, Corneto) s původním sídlem tohoto velmi vlivného architektonického umění. Jen pro srovnání uvádíme, že asi ve stejné době (snad něco později), zcela jistě však za vlivu stejných uměleckých podmínek, vznikl i kostel San Miniato ve Florencii. Rovněž jako kostel Sti Apostoli užívá i San Miniato uvnitř i na zevnějšku antických detailů, které jsou sestaveny v harmonický celek. Právě tento kostel jest význačný tím, že je přímo skvělým příkladem pro snahy italského umění. Marně bychom hledali v průčelí vyjádření nějaké organicky-tektonické myšlenky; ba i základní rozdělení stavby na tři lodi jest zatajeno, ana dekorace v průčelí nedbá vnitřního rozdělení. Vysokou arkádu odděluje od prvního patra průčelí převýšený štít, dominující to část průčelí. Celé průčelí je jen dekorativní kulisou, jež má však právě svou dekorací představovati v jistém smyslu vnitřní výzdobu stavby, jež užívá stejných dekoračních prvků, jako průčelí. Antikisující ornament zdobí stavbu uvnitř i na průčelí. Jest to ornament lineární bez plastické hodnoty. V době, kdy francouzské stavby románské stupňují plastiku staveb v míře co největší, zříká se tato italská stavba dobrovolně všech plastických článků, jimiž je na př. zdobeno jednoduché, tektonicky velmi účinné průčelí kostela San Pietro v Toscanelle, a volí úplnou lineárnost za základ své výzdoby vnitřku i vnějšku, vrací se k ploše. Dějiny celkového vývoje italských průčelí nejsou ještě napsány, avšak právě takové kritické dějiny přivedly by nás k poznání, že od románských staveb jde přes stavby lombardské jediná vývojová čára až k velkým dekoračním průčelím doby barokní. Teprv doba barokní upouští od staré italské snahy o lineárnost, avšak ne takovým způsobem, jak to udělala doba románská a gotická na severu. U staveb severních nemohli bychom omeziti rozbor jen na průčelí, protože všechny části stavby mají takové plastické a tektonické hodnoty, které vyžadují zevrubné vnímání všech podrobností. Při stavbách italských můžeme klidně při rozboru celkového dojmu stavby zanedbati všechny jiné části mimo průčelí. Jen průčelí bylo rozpočítáno na účinek na pozorovatele, ostatní části

stavby zůstaly nepropracovány, protože se nepomýšlelo na jejich význam pro celkový umělecký dojem. Italské umění úmyslně tedy omezuje zájem pozorovatelův na jednu plochu, směřuje k tomu, aby pozorovatel vnímal stavby zvenčí v jedné ploše, ne v celém tělese. Pojem stavby jako kubického haptického tělesa v prostoru, zásadní to požadavek umění severního, je italskému uměleckému cítění cizí. Myslíme, že San Miniato ve Florencii aneb i katedrála pisská jsou dosti pádným důkazem pro tyto snahy. Právě neorganické řešení, které našlo umění italské při katedrále pisské, aby výjimečně ukázalo pozorovateli i postranní části kostela, nejen průčelí, ukazuje nám zřetelně, jak vnitřně cizí byl tento problém italskému umění.

Vývoj italského kostelního průčelí nejde až po dobu barokní přímočaře. Řešení, která našlo italské umění pro monumentalitu průčelí, nebyla takového rázu, aby došla platnosti všeobecné. Z toho plyne, že nelze sestaviti italská průčelí v nepřetržitou vývojovou řadu, protože umění italské řešilo problém ten od případu k případu. Nesmíme se tomu diviti. Havním problémem italského umění církevního bylo ohraničiti a vybudovati vnitřní prostor, a před tímto problémem ustupovaly všechny jiné jako vedlejší alespoň částečně do pozadí. Uvedeme tedy jen několik příkladů, z kterých bude patrna snaha, jež vedla umění italské od umění gotického k umění baroknímu. O stavbách fossanovských jsme již jednali. Šlo tam o památky, jež se vymykaly z celkového rámce tehdejší architektury italské. Italská architektura neosvojila si tohoto řešení typu fossanovského.

Vývoj mimo skupinu fossanovskou byl buď pod vlivem starší architektury lombardské aneb hledali stavitelé řešení průčelí od případu k případu. Starší řešení, které pozorujeme ještě v nejstarších románských průčelích italských, totiž prolomení průčelí velkou růží, jež se stává hlavním dekoračním článkem průčelí vedle portálu, ztrácí se postupem času. Basilika San Pietro v Toscanelle má plasticky velmi význačné a přímo mistrně provedené průčelí s růžovitým oknem. Kdežto francouzské umění laonské aneb remešské katedrály, aneb i burgundské cisterciácké kostely dovedly tento článek vřaditi organicky do celé soustavy průčelí, takže v umění severo-gotickém tvoří růže přímo nezbytnou součást průčelí, upouští italské umění znenáhla od tohoto dekorativně i plasticky velmi účinného článku. Růže vyskytuje se na průčelí kostelů ve větším počtu jen do XII. století. Od doby té vyskytují se jen ojedinělé případy. Lombardská průčelí XI. století jsou někdy zdobena růží, jak vidíme na překrásném průčelí kostela San Zenone Maggiore ve Veroně. Ustoupil-li později tento článek, souvisí to snad také s okolností, že stavby lombardské jsou skoro vesměs stavby cihlové, takže detaily plastiky z kamene

musely ustoupiti detailům a článkům, jež se přizpůsobily cihlovému materiálu. Nové a dosti typické řešení průčelí, jež došlo dalekosáhlého rozšíření, ukazuje průčelí kostela Santi Pietro e Paolo v Bologni[28]). Je vystavěno z cihel a rozděleno opěrnými vysokými pilíři na tři části, z nichž část prostřední jest vyšší než části postranní, které odpovídají lodím vedlejším. Nad nevysokým portálem (jediným vchodem místo dříve obvyklých tří) spočívá jakýsi nástěnný portikus sestavený ze dvou párů sloupů nesoucích oblouk, na který jest posazena sedlovitá střecha. V takovémto portiku je umístěna socha. Je to článek neorganický bez užší souvislosti s celkovou tektonickou myšlenkou průčelí, tedy článek převážně dekorativní. Jinak je celá velká plocha průčelí nečleněna až na poměrně malá okna; dvě jsou prolomena do postranních částí průčelí a jedno čtvercové do plochy mezi portálem a výklenkem. Další dekorativní články průčelí jsou římsa a obloučkový vlys. Toto průčelí jest zajímavo proto, že používá zásadně jen takových dekoračních forem, jež lze vyjádřiti materiálem, z něhož jest stavěno, totiž cihlami. Také vysoká obvodová zeď hlavní lodi je zdobena plasticky vystupující římsou, obloučkovým vlysem a opěrnými pilíři, vesměs v cihlové stavbě. Jest něco surového, přísného, avšak právě proto velmi účinného v tomto ryze lombardském průčelí, jež jest vypočítáno na velkou účinnost jednoduchých dekorativních článků. Málokdy dosáhla lombardská architektura opět takového účinu tak jednoduchými tvary. Jinde užívá často různých jiných dekorativných článků, na příklad sdružených oken aneb nástěnné sloupové arkády, galerie, která se vyskytuje ponejprv na paláci Theodorichově v Ravenně[29]); přechází pak z pozdně římského umění do umění lombardského a tvoří nezbytný prvek výzdoby vnějšku lombardských staveb. Průčelí kostelů San Michele Maggiore v Pavii, San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, dómu v Parmě a v Modeně, San Fedele v Comě, jsou zdobena uvedenými prvky lombardsko-románské dekorace v rozmanitých, často velmi šťastných kombinacích. Umění lombardské a po něm i gotika italská užívají těchto článků hlavně k dekorativnímu oživení plochy; nestupňují plastickou výzdobou relief plochy, neprolamují základnu jako umění severní. I toto umění lombardské jest velkou měrou uměním plochy, uměním lineárním, ne uměním v hloubi, v prostoru. Právě některé zdánlivé výjimky, jako na příklad vnějšek dómu v Parmě aneb v Modeně, ukazují, že i tam, kde lombardské umění (na příklad při sloupové přístěnné arkádě) prolamuje zdánlivě tuto zásadu.

[28]) Rivoira n. u. m. I, 251, vyobr. 322.
[29]) Birnbaum n. u. m. I, 57.

není to opravdové opuštění snah tohoto umění, protože lombardské umění nahrazuje zde plochý relief stěny reliefem, při kterém za úplně prolomenou stěnu jest ihned postavena plocha druhá, aby zrak nemohl se zablouditi do temné hlubiny jako při arkádách staveb normanských. Relief jest sice hlubší než obvykle, přes to však dekorace nevybočuje z dráhy, kterou šlo umění lombardské. Vedle tohoto reliefu nalézáme pak právě při zmíněných stavbách velké nečleněné anebo jen mírnou plastikou oživené plochy. Bylo by velmi lákavé, podati zde úplnou analysu vnějšku všech lombardských kostelů: tím bychom však daleko překročili rámec této práce, ačkoliv právě taková důkladná analysa jest nanejvýš žádoucí.

Vliv této architektury, jež užívá zásadně všech detailů, kterých užívalo již umění římské, která jest tedy úplně italská a nepodléhala vlivům cizím, zvláště východním, byl značný. Rozšířil se daleko za Alpy a za Apeniny, i nelze se diviti, že i gotika italská podlehla při řešení problému průčelí mohutnému vlivu lombardské architektury. Důkaz možno vésti rozborem některých hlavně severoitalských kostelů. Postup nemůže býti tak soustavný, jako při popisu vnitřní stavby jednotlivých kostelů, protože v této věci byla architektura italská mnohem méně důsledná, než při propracování vnitřku. Přes velký vliv umění lombardského nenašla v tomto ohledu řešení úplně vyhovujícího. Z nejstarších příkladů jest kostel San Francesco v Bologni, o němž jsme již jednali. Průčelí neukazuje nic pozoruhodného[30]: jeho stáří není dosti zajištěno, abychom ho použili za příklad vlivu lombardské architektury. Tím zajímavější jest však ostatní část vnějšku. Ačkoliv jsme při popisu vnitřku nevyloučili burgundského vlivu, připomíná nám zevnějšek velmi zřetelně stavby lombardské. Postranní stěny vnějšku jsou jako i stěny lombardských kostelů rozčleněny lisenami; do každé jednotlivé části mezi lisenami je prolomeno jednoduché okno. Liseny jsou spojeny mezi sebou obloučkovým vlysem, který se neliší od vlysů lombardských. Celá architektura zevnějšku, hlavně pak i starší campanila, jež pochází z roku 1261 (druhá campanila povstala teprv koncem XV. století), ukazuje vliv lombardské cihlové architektury. Formy jsou do nejmenších podrobností přizpůsobeny materiálu. Jediným detailem, jejž lze vysvětliti severním uměním, byly by snad opěrné oblouky presbytáře. Tyto opěrné oblouky vyskytují se však i u kostela San Francesco Assisi a Santa Chiara v Assisi, takže nebylo třeba, aby stavitel kostela San Francesco v Bologni hledal vzory v umění cizím, při čemž však není vyloučeno, že uvedené dva kostely v Assisi

[30]) Thode n. u. m. 333.

převzaly právě tuto podrobnost z umění severního. Nelze však zapomínati, že tento opěrný systém právě v té formě, které bylo použito u staveb v Assisi a v Bologni, nalézáme také u kostela San Vitale v Ravenně, takže i tento starší vzor mohl míti vliv na zmíněné italské stavby[31]). Po našem mínění mohli se stavitelé cihlové stavby zcela lehce naučiti opěrnému systému opět u stavby cihlové, takže i v této věci mohli bychom hájiti původ italský. Stačí srovnati vnějšek kostela San Vitale v Ravenně a chorovou partii kostela San Francesco v Bologni, abychom se přesvědčili, jak silně jest toto italské gotické umění XIII. století závislé na starých římských tradicích. Místo oken překlenutých půlkruhem vyskytuje se teď okno s obloukem lomeným. Dělení na patra jakož i dekorace, hlavně obloučkový vlys, zůstaly tytéž. Srovnáme-li s tímto kostelem ještě druhou stavbu bolognskou, totiž San Petronio, vidíme ihned, jak italské umění postupovalo při výzdobě průčelí. Průčelí jest zde provedeno napřed z cihel a je rozčleněno podle pěti lodí kostela svislými přímkami z cihel, a teprv později začali umělci pokrývati toto jednoduché, hladké a střízlivé průčelí plastickou výzdobou. Při kostelech severních byl hned ze začátku stavby brán zřetel na celkovou komposici. Současně prováděly se články vnitřku i vnějšku kostela; italské umění stará se především o harmonické rozřešení problému vnitřního prostoru a teprve později jme se maskovati celou stavbu účinnou kulisou. Takový byl postup i u kostela San Petronio; stavba však uvázla, takže dnes jest dokončeno jen dolní patro průčelí, kdežto ostatní části zůstaly nedokončeny a ukazují ještě dnes střízlivou cihlovou architekturu.

Ze začátku XIV. století pochází průčelí kostela San Fermo Maggiore[32]). Také kostel ten ukazuje silný vliv lombardské architektury. Vzhledem k tomu, že stavba jest jednolodní, jest i průčelí upraveno zcela jednoduchým způsobem bez svislého dělení. Je inkrustováno střídavými vrstvami z cihel a mramoru; nelze však říci, že by tímto střídáním byla získala stavba na harmoničnosti. Žádný článek průčelí není tektonicky podmíněn aneb nutný. Opět se vyskytují všechny články inventáře lombardské dekorace a to galerie na konsolech, obloučkový vlys, nástěnné liseny, spojené arkádou atd. Obloučkový vlys změnil jen nepatrně svou formu. Místo půlkruhového oblouku vyskytuje se teď oblouk lomený, a sice u této stavby třikrát lomený, takže oblouk blíží se tvaru trojlístku. Je to opět jen dekorativní průčelí, postavené před hlavní těleso stavby, s kterým nemá užší souvislosti

[31]) Rivoira n. u. m. I, 59, vyobr. 86.
[32]) G. Biermann, Verona, str. 28, 30, vyobr. 22.

Výborným příkladem pro tento dlouhotrvající vliv lombardské architektury je pak další kostel veronský Santa Anastasia. Campanila, apsida a obvodové zdi stavby ukazují snad nejzřetelněji vliv lombardské architektury. Štíhlá pětipatrová campanila sama stačila by na důkaz lombardského původu, zvláště srovnáme-li s ní zvonici dómu v Parmě. Každé patro jest rozděleno lisenami, jež jsou spojeny obloučkovým vlysem. Tvary vlysu i lisen apsidy a obvodových zdí jsou přizpůsobeny cihlovému materiálu. Průčelí zůstalo nedokončeno a dostalo částečnou inkrustaci teprv v době renaissanční. Vzpomeneme-li, že vnitřní úprava kostela Santa Anastasia jest velmi blízka kostelům Dei Frari a San Giovanni e Paolo v Benátkách, získáme tím přirozený přechod k stavbám benátským. Benátské stavby znamenají poslední slovo tohoto umění, závislého na umění lombardském. Zmíněné dva benátské kostely ukazují snad nejméně snahu italského umění po dekorativní výzdobě vnějšku. Avšak i u nich lze pozorovati vliv těchto odvěkých snah; i tyto stavby zařazují dekorativní prvky do soustavy, jež má býti převážně výrazem tektonické nutnosti. Kostel Santa Maria Gloriosa Dei Frari neskrývá zevnějšek za drahocennou dekorací, nýbrž ukazuje materiál, totiž cihly, v přirozené podobě, a zdá se, že stavitelé nepomýšleli původně na inkrustaci, jež by zakryla původní stavební materiál. Mohutné opěrné pilíře průčelí tvoří takřka risality, jež ohraničují po obou stranách průčelí a zakončují současně obvodové zdi lodí postranních. Mohutná římsa probíhá pod střechou lodi postranních, avšak nezastavuje se před opěrnými pilíři, jež ohraničují s boku prostřední část průčelí, nýbrž přesekává tyto pilíře; pak se však zastavuje. I u této stavby jest římsa takřka podepřena obloučkovým vlysem, jenž se opakuje i na zdech lodí postranních, lodi příční a zastavuje se teprv před apsidou kostela, takže skoro celá stavba jest vroubena tímto vlysem. Valného rozdílu mezi tímto vlysem a vlysem staveb lombardských není. Každá postranní část průčelí jest prolomena velkým kruhovým oknem bez kružby. Je to redukce růže na formu nejjednodušší; italští stavitelé zřekli se kamenné kružby, jak ji ukazují starší stavby, na příklad San Pietro v Toscanelle. Postranní části průčelí jsou beze vchodů, takže mimo průlomu oknem jsou úplně hladké, bez reliefu a bez plastické výzdoby. Část prostřední je jako u starších staveb silněji zdůrazněna. Jak již řečeno, oddělují dva mohutné opěrné pilíře část prostřední od částí postranních, přesně podle disposice vnitřku. I při této prostřední části probíhají vlys a jednoduchá římsa pod sedlovou střechou lodi hlavní. Plastika části prostřední jest rovněž skrovná. Nad jednoduchým portálem, jenž ukazuje již přechod k renaissanci a jest po

obou stranách korunován soškami, je prolomeno velké kruhové okno bez kružby. Nad ním je umístěno zcela těsně pod vlysem druhé menší kruhové okno. Profil rámování všech oken jest velmi jednoduchý, takže stavitel nevybočil z té střízlivosti, kterou mu uložil materiál a vzory cisterciácké. Skoro stejný obraz poskytuje druhý benátský kostel, San Giovanni e Paolo. Jsou sice některé rozdíly, avšak hlavní rozčlenění průčelí na tři části oddělené a uzavřené mohutnými opěrnými pilíři zůstala nezměněna. Hlavní změny jsou patrné v těchto podrobnostech. V části dolní není disposice tak jednoduchá jako u kostela Dei Frari. Při výzdobě portálu zápolí již renaissance s gotikou, protože jednotlivé články jako sloupy, hlavice sloupů, kladí aneb lépe řečeno náběžníky nad hlavicemi mají již raně renaissanční tvary. Oblouk jest lomen tak mírně, že se přibližuje úplně půlkruhu. Po obou stranách hlavního vchodu kostela (jediného vchodu v průčelí) je arkáda, která vyplňuje celou dolní část průčelí; tato arkáda zůstala však nedokončena. Opěrné pilíře, jež dělí střední část průčelí od částí postranních, zastavily se nad touto dolní částí, takže neprobíhají až k základům, nýbrž uvázly takřka na poloviční cestě. Z této okolnosti snad nejlépe vysvítá, že opěrné pilíře průčelí neměly smyslu tektonického, nýbrž jen smysl dekorativní. Pod velkým kruhovým oknem střední části, umístěným tak, že mezi ním a malým kruhovým oknem, prolomeným do zdi těsně pod vlysem, zůstává větší volná plocha, je zcela jednoduchá nečleněná římsa a pod ní opět obloučkový vlys, avšak jen v části střední. Po obou stranách portálu jsou tři výklenky, spojené arkádou, která jest sestavena z pilířů zarovnaných do základní plochy průčelí, a lomených oblouků. Příkladů pro tento motiv nenajdeme v architektuře církevní, nýbrž v benátské architektuře civilní. Stačí poukázati na disposici přízemí průčelí Palazzo Loredan aneb i Fondaco de Turchi aneb na poněkud pozdější Ca d'oro. Není to však jediný článek, který byl převzat církevní architekturou benátskou z architektury občanské. Kostel Santa Maria Gloriosa Dei Frari má vedle té jasné disposice průčelí, kterou jsme právě popsali, ještě jeden článek, o kterém jsme se doposud nezmínili. Střední část průčelí, jež by vyčnívala nad částmi postranními jako u kostela San Giovani e Paolo bez přechodu, jest spojena se vzestupnou čarou postranní části průčelí štíty, jež zprostředkují nenáhlý přechod k části střední, a našly pokračování ve štítech, jež korunují střední část. Je to dekorativní prvek, jenž směřuje k harmonickému vyrovnání linií, a k němuž lze nalézti příklady opět ve světské architektuře benátské, odkud tento zvyk, korunovati průčelí štíty, přešel do umění severního. Ještě jedna dekorativní podrobnost jest u obou kostelů

pozoruhodna. Jsou to vížky, jež korunují vysoké opěrné pilíře, jakož i nejvyšší bod štítu. V severní gotice byly tyto vížky posledním článkem, v kterém vyzněla vzestupná tendence celé architektury; zde jsou bez tektonického významu, články čistě dekorativní. V průčelí obou kostelů mísí se čistá tektonika se snahami dekorativními; přes to však lze tvrditi, že tyto dva benátské kostely přibližují se ze všech staveb gotiky italské nejvíce ideálu stavby, u které tektonika vnitřku odráží se v tektonice vnějšku. Hlavní zásluhu o tuto disposici mají opět lombardské vzory, jejichž vliv uvnitř i zvenčí jest nesporný. Tento dojem jest potvrzen úpravou obvodových zdí, jakož i apsidy obou kostelů. Obvodové zdi kostela Dei Frari jsou rozděleny mohutnými opěrnými pilíři na velké plochy, prolomené jediným velkým oknem. Obloučkový vlys pod římsou je jedinou reliefní ozdobou. Také zdi lodi příční a zdi campanily kostela jsou rozčleněny pilíři na velké plochy, bez významných reliefních článků. Apsida kostela má relief poněkud bohatší. Jest rozdělena širokou římsou na dvě patra, z nichž každé je prolomeno vysokými okny, jejichž reliefní výzdoba jest mnohem bohatší, než výzdoba oken postranních.

Stejně jest disponován vnějšek kostela San Giovani e Paolo. Jako u kostela Dei Frari jsou i zde obvodové zdi rozděleny mohutnými pilíři na velké plochy, jenže tyto plochy jsou prolomeny třemi okny. Hlavní okno je zdůrazněno opěrným pilířem, který od něho sbíhá svisle po zdi. Tento pilíř mohl míti smysl při vázaném systému, kde byl oporou proti tlaku klenby postranní; zde však ztratil úplně tektonický smysl a stal se článkem čistě dekorativním, který ve spojení s vysokým hlavním opěrným pilířem článkuje rytmicky zeď. I zde vyskytují se tedy vedle článků ryze tektonických články jen dekorativní. Rytmické členění vyskytuje se i na zdi hlavní. Jest článkována opěrnými pilíři, a každá takto získaná plocha jest rozdělena ještě dvěma lisenami aneb lépe řečeno zcela plochými pilastry, takže celá plocha jest rozdělena na tři části; do části prostřední je prolomeno jednoduché okno. Obloučkový vlys, jenž stojí ve spojení s pilastry, dovršuje harmonický dojem tohoto článkování. Loď příční a apsida jsou členěny týmiž články, takže i zde je zachován přísný a přes to velmi účinný dojem, který poskytují průčelí a zdi lodí postranních. Srovnáme-li právě uvedené stavby s kostelem typu fossanovského, pozorujeme, že právě benátské kostely zachovaly ze všech italských gotických staveb nejvíce zvláštního půvabu, jenž jest vlastní raně gotickým přísným, čistou tektonikou podmíněným stavbám jižně od Říma. Avšak právě takové srovnání ukazuje současně, jak neochotně zříkalo se italské umění harmonické dekorace, a jak mistrně dovedlo

kombinovati články dekorativní se syrovou tektonikou cisterciáckých staveb. Nesmíme se však domnívati, že na příklad Fossanova byla vzorem pro tyto benátské stavby; vzory jsou jiné. Srovnáme-li tyto stavby s kostelem Sti Pietro e Paolo v Bologni aneb s některou jinou lombardskou stavbou, najdeme, že tyto cihlové stavby lombardské (nikoliv snad kamenné stavby burgundské jižně Říma) měly převážný vliv na gotické umění benátské. Srovnáme-li pak detaily kostela Sant' Ambrogio v Miláně s dekorací benátských kostelů, doplní se řetěz důkazů co nejvhodněji shodou románských detailů milánského kostela s gotickými detaily kostelů benátských [33]). Že lombardské umění mělo ohromný vliv na stavby celé severní Italie, o tom svědčí četné kostely v Padově (Chiesa degli Eremitani, katedrála S. Antonio), ve Veroně (Santa Anastasia, San Fermo), v Miláně (překrásný kostel San Marco), v Bologni (San Francesco, San Petronio) a v jiných nesčetných městech Lombardie a Aemilie. Že tento vliv zasahoval až do Toskánska, zjistili jsme již při analyse kostela Sti Apostoli ve Florencii.

Není tedy divu, že lombardská disposice dává italskému gotickému umění zvláštní ráz, a to nejen při disposici vnitřků, nýbrž i při úpravě vnějšku. I takové příklady, které Enlart uvádí za vzor vlivů francouzských [34]), jako překrásný kostel St. Andrea di Vercelli, ukazuje, že nelze zde mluviti o vzoru francouzském, nýbrž o vzorech a vlivech lombardských. Enlart srovnává pohled na loď příční kostela St. Andrea di Vercelli s pohledem na katedrálu laonskou, avšak při bližším srovnání ukazuje se, že shoda jest jen náhodná, podmíněná tím, že tyto dva kostely mají stejnou disposici lodi příční; přes to, že Enlart ve své kresbě stupňuje všechno, co podporuje shodu obou památek, je patrno i z jeho kresby, že disposice italského kostela jest čistě lombardská; sloupkové arkády, obloučkový vlys, tvar oken, jakož i tvar opěrných pilířů, je důkazem, že i zde jde o lombardskou architekturu cihlovou, nikoliv o francouzskou architekturu kamennou. Shody, jež se opravdu jeví, mohou býti podmíněny i stejným pramenem, protože nejen italský, nýbrž i francouzský kostel je pod vlivem předchozího umění románského.

Z význačnějších průčelí italské gotiky zůstaly jen ještě dvě zajímavé ukázky italského umění, jež se vymykají z rámce umění podmíněného uměním lombardským. Jest to průčelí dómu sienského a orvietského. Mluví-li se o gotickém umění v Italii, uvádí se skoro vždy dóm v Sieně aneb v Orvietě za příklad pravé italské gotiky.

---

[33]) Kingsley-Porter I, 212, vyobr. 108.
[34]) Enlart n. u. m. 177.

Že toto tvrzení nezakládá se na pravdě, pokud jde o disposici vnitřku, zjistili jsme již dříve. Na tomto místě třeba podrobiti rozboru ještě vnější stavby. Umělci, již budovali průčelí dómu orvietského, použili k dekoraci v hojné míře nejen plastiky, nýbrž také malby (mosaik), takže je příkladem spojení všech tří odvětví výtvarného umění, aneb lépe řečeno grandiosním pokusem, vyzdobiti velkou stavbu prostředky uměleckého průmyslu. Odůvodníme toto tvrzení později.

Průčelí dómu orvietského je rozděleno dvojitým způsobem. Opěrné pilíře uzavírají průčelí po obou stranách a vybíhají v malé vížky; další dva opěrné pilíře dělí pak průčelí na tři části, a to na dvě postranní části nižší a vyšší část střední; i tyto střední pilíře jsou korunovány vížkami. Římsa dělí celé průčelí na dvě patra; ovšem že tato římsa není souvislá, protože je prolomena štítem tympana hlavního vchodu (tympanon skládá se z vlastního půlkruhového tympanonu a trojúhelníkového štítu), avšak ne tou měrou, aby horizontála byla tím úplně porušena. Do čtvercového pole, jež jest utvořeno římsou, prostředními opěrnými pilíři a druhou vyšší římsou, je prolomeno okno (růže); po obou stranách okna a nad oknem je plocha vyplněna sdruženými výklenky, do nichž jsou postaveny sochy. Korunována je střední část trojúhelníkovým štítem; rovněž části postranní jsou uzavřeny štíty, jejich plocha jest vyzdobena mosaikami. Nad první římsou probíhá celým průčelím nevysoká sloupková galerie: je to snad vzpomínka na stavby pisské, kde celé průčelí jest zdobeno galeriemi nad sebe postavenými. Všechny jiné plochy průčelí jsou zdobeny mosaikami: hlavní a vedlejší portály mají bohatou reliefní výzdobu. Je nesporno, že v detailech, na příklad v reliefní výzdobě štítu, ve vížkách, jež korunují pilíře a v profilaci portálu, tanuly italským umělcům severní příklady na mysli. Provedení jest však čistě italské. Při basilice neklenuté (a to je dóm orvietský) neměly opěrné pilíře smyslu. Proto jsou tyto pilíře článkem čistě dekorativním, nikoliv článkem tektonickým. Sloupkové galerie je použito zde na takovém místě, na kterém by byla u severních kostelů nemožna, protože celá vrchní část průčelí spočívá svou tíhou právě na této galerii. Umění severní podmanilo plastiku úplně architektuře a podmanilo ji tak dalece, že lze mluviti o tektonickém přinucení plastiky tím, že objem plastiky byl předem určen zařazením každého kamenného bloku do soustavy celé stavby. Zde není ani řeči o tektonickém přinucení a o tektonickém zařazení plastiky do soustavy stavby. Plastika zůstala co do rozměrů bloku kamene, z kterého měla býti vytesána, úplně neomezena, a také zařazení plastiky do souvisosti s architekturou není

odůvodněno tektonicky jako v gotice severní, nýbrž nahodilé, čistě dekorativní, takže sochy jsou jen vyplněním prázdných ploch výklenků. Velmi významná je okolnost, že plastika nevyskytuje se jako u severních staveb na portálu, kde severní umění právě vzhledem k omezenému prostoru vnucovalo plastiku přímo do předem určeného rámce, nýbrž že tvoří jen plastickou výplň na místech, kde je od architektury úplně isolována. Takové nepatrné podrobnosti ukazují snad nejlépe tendenci italského umění k osamocení, ne k subordinaci jako v gotice severní; každá socha jest o sobě isolována a je bez souvislosti s architekturou. Stojí na svém místě beze vnitřní tektonické nutnosti. Všimněme si také profilace a tvaru oblounů tympana hlavního portálu. Již proto, že je použito různobarevného kamene, a že plastická výzdoba každého oblounu je nestejnorodá, je dosaženo značné isolace jednotlivých oblounů; stejnou okolnost pozorujeme u tvarů přípor portálu. Každý takový článek vyžaduje již svou dekorací zevrubné pozorování, vyžaduje specialisaci pozorování a odlučuje se takto od článku, s kterým souvisí, isoluje se. Umění italské usilovalo nejen v malířství, nýbrž také v architektuře po pokud možno rozsáhlou autonomii jednotlivých článků, chtělo, aby tvary nabyly platnosti pokud možno absolutní, nezávislé na tvarech a článcích vedlejších. Toto umění vede takovýmto způsobem k plasticko-haptické isolaci každé formy. Vidíme tedy, že snahy, jimiž se řídili italští stavitelé při úpravě vnějšku dómu orvietského, jsou tytéž jako snahy při vnitřku kostela. Ještě více je pak stupňována isolace jednotlivých částí tím, že k výzdobě je použito mosaik. Tak je celé průčelí rozděleno na několik částí, z nichž každá o sobě žije svým zvláštním životem, má své zvláštní oprávnění jako znázornění nějakého příběhu; tyto jednotlivé části jsou právě jen nahodilým architektonickým rámcem spiaty v jeden celek, nejsou však mezi sebou ve vnitřně nutném spojení. Je to výstavné spojení plastiky architektury a malířství, aby kostel byl co nejskvělejí vyzdoben. Mohlo by se snad namítnouti, že máme již zde barokní motiv rozporu mezi vnitřkem a vnějškem, kde architekti hledají úmyslný rozpor mezi vnitřní soustavou a vnějškem, aby tím dopomohli dojmu pozorovatele k větší účinnosti. U dómu orvietského nemůže však býti ani řeči o stupňování sensace. V baroku užívá umělec při vnitřku i vnějšku stavby živé dynamiky jednotlivých tektonických článků, počítá s touto dynamikou, stupňuje konflikty aneb vyvolává je přímo, takže architektura vnitřku i vnějšku zdá se býti oživena vnitřní silou, podobnou silám člověka. Je to jakési oživení celé architektury a z protikladu stejnorodých, avšak různoběžných skrytých tektonických sil

sestavuje barokní architekt své jemně vypočítané architektury, jež mají vyvolati nejsubtilnější sensace. U dómu orvietského je rozpor mezi vnějškem a vnitřkem stavby jen kvalitativní. Vnitřek je obyčejná basilikální disposice, jež jest oživena jen svou zvláštní dekorací střídavými vrstvami různobarevného kamene; vnějšek jest jen velké, do architektonického rámce zasazené polyptychon. Není to tedy velká architektonická komposice, jež svým vnitřním problémem připravuje na něco zcela jiného uvnitř stavby, než vnitřek skutečně podává, což jest právě vůdčím principem baroku. Kdežto rozpor v umění barokním mezi průčelím a vnitřkem je dynamický, je zde, jak jsme již podotkli, kvalitativní. Velké, na opticky-malebný dojem vypočítané architektury baroku jsou na míle vzdáleny od této plasticky-haptické malé plastiky, provedené ve velkých rozměrech.

Názor, jehož jsme došli rozborem dómu orvietského, nalezne potvrzení popisem průčelí dómu sienského. Jest ovšem několik významných rozdílů. Kdežto dóm orvietský používá v hojné míře vedle výzdoby plastické též výzdoby malířské, omezuje se dóm sienský pouze na výzdobu plastickou. Základ disposice celého průčelí zůstal týž. Není to disposice, jež by ve svých rozměrech hověla přesně základnímu rozdělení chrámu na tři lodi, takže průčelí není přesným obrazem disposice vnitřku. Rozdělení průčelí na tři části, totiž na část střední a dvě části postranní, zůstalo nezměněno. Dekorativní význam některých článků vystupuje ještě více. Všimněme si na příklad opěrných pilířů; u dómu orvietského jsou disponovány tak, že probíhají celým průčelím a že alespoň tímto způsobem předstírají své vnitřní oprávnění, svou vnitřní nutnost. U dómu sienského nemají dva prostřední opěrné pilíře vůbec funkce jako tektonické články; jejich úkol je jen dekorativní, protože jsou plasticky provedeny jen ve vrchním patře průčelí, takže v patře spodním nenalézají tato torsa pokračování. Tím však ztrácí takový opěrný pilíř úplně svůj tektonický význam. Nelze zde mluviti o vertikalismu; chybí zásadní požadavek, aby totiž oko od samého začátku bylo vedeno nevyhnutelně stále výše a výše, aby bylo přímo přinuceno sledovati vzrůst každého článku architektury. Také tvary vížek dómu sienského jsou jiné než tvary těchto článků v gotice severní. Je to uzávěr architektonického článku do výše, není to však článek, kterým by vyznívala architektura do volného prostranství. Tvary těchto vížek jsou příliš těžké, příliš málo pohyblivé. Že architektonicky nutných článků jest zde použito jen k dekoraci, dokazují chrliče, jež jsou umístěny na zmíněných vížkách. Na tomto místě nemohou míti významu, který mají v umění sever-

ním. Není to snad nedorozumění, jež způsobilo takovou přeměnu významu tektonických článků, stalo se tak proto, že základní pojmy gotiky severní, t. j. podřízení celé architektury, tedy vnitřku i vnějšku, jedné tendenci vertikalismu a z toho plynoucí struktivní nutnost všech článků, zůstaly italskému umění úplně cizí. Mezi architekturou vnitřku a architekturou vnějšku není v italském umění rozporu, jenže tato základní shoda ukazuje se právě v důsledném odmítání tendencí architektury severní. Všimněme si ještě, jak gotika italská odstraňuje velké nečleněné plochy průčelí. Gotika severní rozčleňuje takovou plochu, rozkládá ji řadou článků, které všechny slouží opět zdůraznění vertikalismu: architektura italská odstraňuje plochu tím, že ji pokrývá plastickou dekorací, takže plocha nabývá významu pouze dekorativního. To, co jsme řekli o funkci soch při průčelí dómu orvietského, zůstává v platnosti i pro dóm sienský. Naopak ještě zřetelněji ukazují medaliony, kterými jsou vyplněny trojúhelníky tympana, že problém, jak omeziti plastiku na předem určený kubický blok, zůstal italským umělcům úplně cizí a že ho nepochopili. Z medalionů naklánějí se poprsí, takže vidíme, že italské gotické umění nezná a nechce znáti toho tektonického přinucení, s nímž se setkáváme v umění severním. Umění severní tvoří z plastiky, které používá při výzdobě architektury (ovšem že pod podmínkou přísné subordinace plastiky v architektuře) celé cykly, jež tvoří součástku mystiky severních staveb. Italové užívají plastiky bez ohledu na tektonickou nutnost, koordinují sochy vedle sebe bez ohledu na nějaký hlubší smysl, jenž by spojoval jednotlivé sochy mezi sebou. V gotice severní nelze vyřaditi jednotlivou plastiku z celé řady, aniž by byla porušena mystická souvislost. Zde můžeme zcela klidně osamotniti každou sochu, aniž touto isolací, která je právě základem umění italského, ztratila na svém významu. Italské umění nemělo smyslu pro velké mystické cykly; jemu byly problémy ryze formální mnohem bližší. I průčelí dómu sienského jest veledílem italské gotiky v tom smyslu, že i v těchto velkých rozměrech a za okolností, kde by čistě napodobitelské umění nezbytně podlehlo mocnému vlivu umění severního, zrcadlí se duch umění italského, které právě tím, že jednalo a tvořilo v intencích svých, nemělo a nemohlo míti porozumění pro problémy gotiky severní.

Umění italské dokázalo i v těchto průčelích, z kamene provedených, že severní problémy a severní snahy jsou mu při provedení vnějšku úplně cizí; dovedlo na základě staršího vývoje jíti svou drahou a neusilovalo vůbec nikdy o to, aby se vcítilo v ducha severní architektury. Vnitřní umělecké síly země byly příliš silné,

takže nedopustily, aby se umění italské stalo pouhým napodobením umění severního. Není to vina umění italského, že nedovedlo při vyřešení problému vnějšku najíti tak jednotné řešení jako řešíc problém vnitřku. Usilovalo v prvé řadě o rozřešení problému naléhavějšího, problému vytvoření vnitřního prostoru a isolace struktivních článků, takže problém vnějšku musil ustoupiti do pozadí. Italská gotika rozřešila sice v několika příkladech přímo mistrně problém vnějšku, nedosáhla však řešení jednotného. Teprv umění barokní dovede sjednotiti tento vývoj a vytvořiti typ průčelí, jenž se stal všeplatným pro celou Evropu. V tomto ohledu neznamená práce italské gotiky podstatný pokrok; čistě dekorativní útvary dómu sienského a orvietského byly daleky té mohutné dynamiky, jenž vyznívá z veledíla barokních umělců, jež přímo fascinujícím způsobem zazní ponejprv v překrásném průčelí kostela ‚Gesù'.

Italské dómy XIV. a XV. století.

Zůstalo ještě několik známých staveb, jež vyžadují podrobnějšího prozkoumání. Jsou to velké chrámy XIV. a XV. století, tedy doby, kdy italské městské republiky věnovaly značné prostředky na důstojnou representaci i v umění církevním. Tak vznikl ve XIV. a XV. století dóm florentský, kostel San Petronio v Bologni, a k nim lze přiřaditi ještě několik staveb, jež vesměs jsou vrcholem italské gotiky. U všech staveb pozorujeme jisté společné rysy; přes to však vyskytují se tak individuální řešení rozličných problémů, že nutno rozebrati každou stavbu zvláště.

Když Florencie přikročila na začátku XIV. století k vybudování chrámu, který měl býti dílem důstojným velké a bohaté republiky, měli florentští stavitelé již několik vynikajících příkladů gotických velechrámů před očima. Santa Maria Novella a Santa Croce poskytovaly příležitosti, aby se stavitelé připravili na novou velestavbu, jež měla býti největším kostelem ve Florencii. Netřeba se tedy diviti, když u tohoto chrámu najdeme mnoho podrobností, jež se vyskytují u jiných kostelů florentských. Nebyla to sice tradice hutí, jež se přenášela se stavby na stavbu, avšak byla to tradice města umění milovného, kde každý se zájmem sledoval pokroky architektury. Přibližuje-li se tedy florentský dóm kostelům dříve započatým dosti značně v nárysu a v celkové úpravě vnitřku, není tomu tak v půdorysné disposici. Je všeobecně známo, že florentský dóm nevznikl podle jediného jednotného plánu, provedeného beze změn, nýbrž v té dlouhé době, kdy se stavba prováděla, byla disposice několikrát měněna. To se také zrcadlí hned v soustavě půdorysu.

Od starého cisterciáckého schematu jest zde ve Florencii upuštěno. Západní soulodí ukazuje sice ještě reminiscence na tuto disposici, nám již dostatečně známou, avšak pro presbytář a příční loď bylo nalezeno zde zvláštní řešení, jež nemá v architektuře italské příkladu. Místo křížového čtverce, překlenutého obyčejnou klenbou, byla na tuto centrální část celé stavby nasazena kopule, a k této centrální části celého prostoru překlenuté kopuli byly přiřazeny tři velké polygonální apsidy, jejichž vnitřní plocha byla rozčleněna na pět radiálně sestavených kaplí. Celá disposice přibližuje se svým tvarem řeckému kříži, jen na místo čtvrté velké polygonální apsidy nastoupilo západní soulodí, jež jest rozděleno na čtyři pole. Marně bychom se ohlíželi po vzorech pro tuto disposici v dějinách architektury. Mohli bychom poukázati na to, že tato disposice jest blízka půdorysnému řešení dvou německých chrámů. Jsou to Svatí Apoštolové a Svatý Martin v Kolíně nad Rýnem. Nelze popříti jisté povrchní podobnosti mezi dómem florentským a hlavně kostelem Svatých Apoštolů v Kolíně, co se týče chorové disposice. Avšak při bližším srovnání seznáme, že jsou přece jen rozhodné rozdíly mezi německou a italskou disposicí. Německý kostel jest uzavřen půlkruhovou apsidou nejen v hlavní lodi, nýbrž i v lodi příční. Je to jednoduché přenesení dosti obvyklého uzávěru lodi hlavní na loď příční. Při tom však zůstává presbytář uzávěrem celé stavby; rovněž nezměněna zůstává loď příční jako celek. U florentského dómu vyskytuje se však ponejprv jako předzvěst prostorových problémů baroka myšlenka centrálního prostoru, překlenutého kopulí, a tato myšlenka působila hlavně na disposici presbytáře. Nelze vlastně mluviti zde o příční lodi, protože jí není; je to centrální prostor, rozšířený a obohacený o kapličky, jež prolamují plochu základního oktogonu a poskytují takovým způsobem umělcům nejen možnost úspornější konstrukce, nýbrž i stupňování rozmanitosti dojmu prostorového. Tedy základní myšlenka kostelů rýnských a kostela florentského jest zcela jiná; mohli bychom směle tvrditi, že baptisterium mělo větší vliv na dóm florentský než cizí německé vzory, jak tvrdí hlavně Mothes[1]). Příliš málo byla doposud v literatuře zdůrazněna ta okolnost, že právě florentský dóm znamená co do výstavby presbytáře vážný pokus o rozřešení problému centrální stavby a že již půdorysná disposice, tak neobvyklá a odchylná ode všech východních vzorů, vyžaduje zvláštní pozornosti

[1]) Dehio: Geschichte der deutschen Kunst (Berlín, 1919) I, 224 a n. poukazuje na to, že i kolínské chrámy byly patrně pod vlivem antické architektury a Dehio-Bezold n. u. m. I, 487, pozn. 1, přímo ukazují na vzor kolínských kostelů, na San Lorenzo v Miláně. Tedy i zde působí ještě italská tradice, takže florentský dóm mohl čerpati přímo z pramene.

při prozkoumání otázky vzniku centrálních staveb renaissance a baroka v Italii. Od dómu florentského vede přímý vývoj k chrámu San Pietro in Vaticano, což bylo častěji zdůrazněno vzhledem ke kopuli; dá se to však také zjistiti o celé půdorysné disposici. Přejdeme-li k popisu vnitřku kostela, zjistíme ihned totožnost disposice vnitřku se soustavou starších florentských gotických staveb, hlavně v západním soulodí. Celá stavba soulodí a mohutná klenba spočívá na mohutných pilířích. Pilíře mají zvláštní tvar a profilaci: místo válcovitých pilířů benátských kostelů bylo zde použito tvaru, jak ho užívají stavitelé starších florentských gotických kostelů; není to však také z přípor složený pilíř severní gotiky. Florentští architekti kladli hlavní důraz na to, aby zůstaly i na pilířích veliké nečleněné plochy, takže tvar pilířů přibližuje se celkem čtverci. V každém případě působí pilíře hlavně svou velkou střední nečleněnou plochou. Zajímavé jest zařazení pilířů do celkové architektury. Stojí na mohutných soklech, jež mají sice stejný tvar jako pilíře, jsou však velmi důrazně odděleny od hlavního tělesa pilíře. Pilíř jest korunován hlavicí, jež se skládá z lupení, seřazeného ve třech řadách nad sebou. Pokračování nalézá pilíř v nástěnném pilastru, jenž má stejnou profilaci jako pilíř; mezi pilastr a pilíř vmísilo se však ještě zprostředkující těleso, druh to náběžníku, jenže náběžník nemá na tomto místě žádného oprávnění. Nám se zdá, že tento náběžník tvoří sokl pro pilastr a pro oblouk arkády. Tím se však co nejúčinněji dosáhlo toho, k čemu pracovala italská gotika v celém svém vývoji, totiž osamocení a osamostatnění jednotlivých struktivních článků. Nikdy není v gotice severní přerušena souvislost tektonických článků tak rázným a rozhodným způsobem, jako u dómu ve Florencii právě tímto opakováním motivu soklu i nad hlavicí hlavního nosného článku, pilíře. Ještě jeden článek vzbuzuje naši zvláštní pozornost, a to galerie, která probíhá celým kostelem nad arkádou. Bylo velmi často poukázáno na to, že galerie je velmi nevhodně umístěna. Avšak právě tímto umístěním galerie dosáhla italská gotika v tomto chrámu zcela nového účinku. Srovnáme-li tuto disposici s kostelem San Giovanni e Paolo v Benátkách, nutno připustiti, že u kostela benátského vystupuje ještě dosti rázně jednotlivé pole jako samostatný článek, a to hlavně proto, že plocha mezi obloukem arkády a nástěnným obloukem klenby jeví se skutečně jako plocha, jež jest jen málo členěna a neztrácí smyslu a oprávnění. Právě tato část, tato plocha jest však u florentského dómu ve svém významu úplně přetvořena. Jasně a velmi důrazně dělí galerie nosné patro od patra okenního. Svou silnou plastikou dosahuje galerie úplného rozdělení té plochy, která u benátského kostela podporuje

zdůraznění pojmu pole. Gotický pojem pole jest zde co nejrozhodněji popřen, a florentský dóm přibližuje se již pozdějším stavbám renaissance, kde pole stalo se pojmem čistě geometrickým, aniž se vyjadřovalo hapticky v architektonických článcích. Je to znenáhlý, ale velmi důsledný postup. Zjistili jsme již u lombardských staveb, že pojem pole má v architektuře lombardské poněkud jiný smysl než v architektuře normanské. Gotika přivádí také do architektury italské severní pojem pole jakožto článku primárního; stalo se tak hlavně za vlivu architektury cisterciácké, jež navazuje přímo na normanský pojem pole. Že se architektura italská nepodřídila úplně tomuto nátlaku jinak orientované architektury severní, o tom svědčí časté pokusy architektury italské, odstraniti tento neitalský pojem. Dóm v Orvietě a v Sieně, Santa Croce ve Florencii jsou dosti pádné důkazy pro toto tvrzení, že se pojem pole stal architektům italským v XIII. a XIV. století pojmem cizím a nevyhovujícím tendencím architektury italské. Italští architekti neodstranili sice pole vůbec, změnili však jeho význam a jeho tvaromluvu tak důkladně, že z článku struktivního, jenž byl základem celé stavby, stal se článek čistě dekorativně metrický, jenž napomáhal harmonickému rozčlenění ne celé stavby, nýbrž jen plochy stěny hlavní lodi. Toto přetvoření pojmu pole pokračuje zde u florentského dómu ještě dále ve směru úplného odstranění pole jako základního článku. Pole stává se čistě geometrickým pojmem, který zjistíme při studiu půdorysu, který však nevystupuje již jako samostatný pojem, zdůrazněný plastikou architektury. I v tomto směru je tedy florentský dóm přímým předchůdcem renaissančních kostelů San Lorenzo a Santo Spirito. Úplně přeměněna jest však touto galerií také funkce klenby. Galerie přesekává již žebra klenby. Byla umístěna tak vysoko patrně také proto, aby mezi vysokým lomeným obloukem arkády a galerií bylo tolik plochy, aby galerie netlačila příliš na oblouk arkády. Tímto umístěním galerie byl vertikalismus lomeného oblouku úplně paralysován, a klenba nemůže již podporovati všeobecnou tendenci k vertikalismu. Klenba ztrácí úplně svůj význam jako článek, v němž vrcholí vertikalismus nosných částí a přetváří se ve článek ve smyslu renaissance; je to prostě uzávěr prostoru do výše. I vzájemnými proporcemi byl dojem vertikalismu velmi účinně potlačen. Zmíněné již článkování pilířů a pilastrů hlavicemi a náběžníky vedlo k tomu, že při těchto článcích, jež v severní gotice nejúčinněji podporovaly vertikalismus, byl vertikalismus účinně zadržen a v galerii přímo popřen, takže celá stavba i jednotlivé články jsou jediným popřením tendencí gotiky severní. Napomáhají tomu také kruhová okna hlavní

lodi. S tohoto stanoviska pochopíme pak lépe hlavní snahu této florentské gotiky po pokud možno největší prostornosti[2]), na kterou se vždy mimochodem ukazuje. Pro gotiku severní byl tento pojem absurdní. V gotice italské, která přešla k úplnému popření pojmu pole a pojmu vertikalismu, byla větší prostornost úplně vysvětlitelna. Italská gotika nevychází ze seskupení jednotlivých polí, nýbrž sestavuje, jak bylo již častěji podotčeno, své kostelní stavby z velkých prostorů, při kterých rozčlenění na jednotlivá pole má hlavně dekorativní, ne struktivní význam. Rozčlenění to zmizelo ihned, když Brunelleschi upustil od křížové klenby a použil ve svých stavbách rovného kasetovaného stropu. Lodi postranní jsou s hlavní lodí pro velké vzdálenosti pilířů mezi sebou v nejužším spojení: je to zjev, který je spolu s jinými také důležitým problémem pokročilé italské gotiky.

Stavební materiál nevystupuje nikde ve formě původní, nýbrž jest zamaskován (omítkou, inkrustací atd.). Tím však ztrácí materiál na významu pro tektoniku stavby, takže rozdíl mezi stavbou cihlovou aneb kamennou nemá již toho významu, jaký měl v románském umění italském a v gotice severní.

Okna mají za účel jen všestranné harmonické osvětlení prostoru, při čemž gotika italská i renaissance nepouštějí se ještě do hry světelných účinů, ve kterých si libovalo umění barokní. Malby, jež v značném rozsahu zdobily románské kostely italské, zmizely, aneb ohraničily se jen na stěny kaplí. Hlavní stěny zůstaly úplně bez maleb, takže se hlásí k slovu pouze tektonika stavby. Dekorace je mírná, omezená jen na nejnutnější, a pokud možno přizpůsobená přirozené funkci jednotlivých článků.

Ve značné míře podařilo se stavitelům chrámu seskupiti uspokojivě prostory. Již dvakráte před tím byl učiněn pokus, nasaditi nad křížový čtverec kopuli. Je to dóm pisský a sienský, u nichž byl střed celé stavby a to křížový čtverec takto zdůrazněn. Zcela jinak má se věc zde u kostela florentského. Zde jest problém úplně jiný. Neběží o to, aby byl zdůrazněn křížový čtverec, nýbrž ke stavbě podélné je zde přiřazena stavba centrální. Je to seskupení dvou prostorových řešení, nikoliv jako dříve jen zdůraznění části, architektonicky zvláště významné. V tomto ohledu znamená florentský dóm mnohem více než uvedené dómy v Sieně a Pise. Od tohoto času, nikoliv dříve, se začíná problém jak seskupovati formu centrální a podélnou, jenž našel vyvrcholení a rozřešení v době barokní. Šlo-li tedy v umění barokním (jak se až do dneška tvrdí) o to, aby se sloučila a splynula tato dvě

[2]) Burckhardt n. u. m. II, 73.

prostorová řešení, máme zde před sebou první krok k tomu, jenž však nedospěl harmonického, všestranného rozřešení. Bylo k tomu zapotřebí úplné přeměny v názoru na problém stěny, aby seskupení a sloučení opravdu nastalo. Pozoruhodna je centrální disposice ve svých detailech. Galerie, jež probíhá hlavní lodí, nezastavuje se v centrálním prostoru, nýbrž pokračuje bez přerušení i v apsidách, takže tímto způsobem jest co nejúčinněji odděleno nosné patro od patra okenního. Apsidy pak ukazují motiv, jehož s velkým úspěchem použil Brunelleschi pro San Lorenzo. Jak již bylo řečeno, jest každá apsida rozložena na pět kaplí. Nejsou to ochozové kaple, nejsou mezi sebou spojeny, nýbrž otvírají se jen do hlavního prostoru apsidy, aneb lépe řečeno křížového ramene. Vstup do kaplí děje se arkádou, jež je sice podobna arkádě lodi hlavní, avšak mnohem nižší: nad touto arkádou vypíná se stěna až ke galerii, která odděluje plochu klenby od plochy této stěny. Zásadně nová je okolnost, že tak utvořené kaple nemají vlastního světla, nýbrž jsou osvětlovány pouze z hlavního prostoru. Ježto však hlavní plocha není již zadní plocha kaplí, nýbrž plocha, do které jsou prolomeny arkády, jsou uvedené kaple spíše výklenky v ploše stěny, nikoliv samostatná prostorová tělesa jako dříve. Po prvé v architektuře italské vyskytuje se tento motiv prolomení plochy stěny jako celku (tedy ne jednotlivého pole) výklenky, motiv, jenž přes San Lorenzo a Santo Spirito měl přejíti do barokního umění italského a nabýti takto netušeného rozmachu a významu. Rozhodující mimo jiné jest ta okolnost, že základ tvoří přední plocha (rozdíl od chorové partie kostela Santa Croce) a že výklenky nemají samostatného osvětlení. Tato centrální část stavby jest nejvíce vyrovnána. Vodorovné a kolmé čáry jsou takřka v rovnovázc: při této části pokročilo uklidnění a stabilisace proporcí nejdále. Zjevně jeví se snaha po plochách velikých, nečleněných, klidných, působících jen svou harmonií. Myšlenka dynamiky je opuštěna; vládne pokud možno největší statika všech tektonických částí. Proto také byla gotická kopule florentského dómu dlouho považována za první plod nového renaissančního umění[3]). Gotika sblížila se právě v této stavbě s renaissancí tak, že jen při velmi pečlivém rozboru možno zjistiti (a toto zjištění zůstane vždy trochu umělé), které části jsou ještě gotické a které jsou již renaissanční.

Přejdeme-li od dómu florentského k druhé velkostavbě italské architektury, k chrámu San Petronio v Bologni, nenajdeme tak silného náběhu k renaissanci jako u kostela florentského. Zavinila to částečně okolnost, že stavba chrámu San Petronio zůstala ne-

[3]) Hans Folnesics: Brunelleschi 9.

dokončena, takže stavitelé tohoto chrámu nemohli uskutečniti všech svých velkolepých plánů. Přes to je stavba důležitým dokumentem italské gotiky. Původní plán byl opravdu velkolepý [4]). Celá stavba měla býti ohromným křížem, při čemž kněžiště a ramena lodi příční měly dostati délku tří polí lodi hlavní. Loď příční a kněžiště nebyly však provedeny, takže dnes stojí jen západní soulodí, z nouze uzavřené apsidou. Můžeme tedy dnes posouditi jen dojem provedené části, protože nelze s jistotou říci, jak by byla vypadala v celku provedená stavba. Možná, že nový duch renaissance byl by působil na tuto stavbu stejně pronikavě jako na dóm florentský.

Soulodí jest podle tvrzení starších autorů (Dehio-Bezold) vystavěno podle vzoru florentského dómu. Toto tvrzení jest celkem správné, avšak neúplné. Půdorysně to ukazuje provedené torso kostela stejnou disposicí jako florentský dóm, avšak s důležitou odchylkou. Hlavní loď skládá se ze šesti ohromných čtvercových polí, jimž odpovídají obdélníková pole dvou lodí postranních. Stavba však není uzavřena stěnami lodí postranních, nýbrž ke každé postranní lodi přiřazuje se ještě jedna loď, která jest rozdělena příčkami tak, že na každé pole lodi postranní připadají dvě takto utvořené kaple. Nejsou to výklenky v tom smyslu, jak jsme je našli v chorové části florentského dómu: dostávají vlastní osvětlení třemi okny (dvě vysoká a jedno kruhové), čímž se přibližují apsidovitým kaplím kostelů cisterciáckého typu. Důležitý je však opět princip rozkladu stěny lodí postranních kaplemi. Vnitřek přibližuje se ve svých formách těsně florentskému vzoru. Tvar pilířů, jež nesou arkádu lodi hlavní, jest složitější než u dómu florentského, není to však seskupený pilíř severní gotiky. Sokl jest zde snad ještě důrazněji vyzdvižen než u dómu florentského. Rovněž hlavice je se svou plastikou, ze tří řad lupení pozůstávající, velmi výrazná a účinná. Isolace jednotlivých tektonických částí jest zde velmi důrazně provedena. Oblouk arkády jest mírně profilován. Nad arkádou stoupá hladká nečleněná stěna až ke klenbě, jediné články, jež ji přerušují a prolamují, jsou kruhová velká okna, umístěná uprostřed každého pole stěny a pilastry, jež rozdělují plochu stěny na jednotlivá pole; rovněž pasy jsou úplně jednoduchých tvarů. Loď postranní opakuje celkem motiv lodi hlavní s tím rozdílem, že na každé pole připadají dva otvory arkády do kaplí shora zmíněných. Pilíře této arkády lodi postranní jsou docela hladké s nečleněnými plochami; od arkády je odděluje jen úzká římsa. Okna jsou rovněž kruhová. Proporce vzoru florentského zůstaly tedy nezměněny. Chrám je výborným příkladem prostorového jemnocitu italských

[4]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 531 a n., Burckhardt n. u. m. II, 86 a n.

architektů a vedle benátských kostelů (Dei Frari a San Giovanni de Paolo) nejlepší ukázkou vyvinuté italské gotiky.

Ani zde není plastické výzdoby, materiál stěn je zakryt obyčejnou omítkou beze zdobných maleb, takže k pozorovateli mluví jen architektonická tvaromluva a harmoničnost proporcí. Dojem vertikalismu je poněkud určitější než u dómu florentského, protože bylo upuštěno od zamýšlené galerie, nedosahuje však ani zdaleka té výraznosti a rozhodnosti jako v gotice severní. Příčina této umírněnosti jest hlavně poměrně i absolutně velká šířka jednotlivých polí a úplný nedostatek tektonických článků, jež by vedle pilířů, pilastrů a lomeného oblouku arkády pole, podporovaly důsledný vertikalismus. Nejvíce se snad ve svém celkovém dojmu přibližuje tento chrám kostelu San Francesco v témže městě. Nesporno je to, že San Petronio i San Francesco v Bologni jsou severní gotice poměrně nejbližší ze všech italských kostelů. Přes to však je San Petronio vzorem italské gotiky. Autonomisace tektonických částí, uzavření vnitřního prostoru, harmonické seskupení prostorů jakožto celků, oživení nečleněných ploch novými prostorovými problémy (kaplemi lodí postranních), to vše jest provedeno mistrným způsobem. Prolomení velkých ploch nejde nikde tak daleko, aby byla tím odstraněna plocha stěny a zmařena snaha po pevném ohraničení vnitřního prostoru. Tvrdí-li Burckhardt a po něm Dehio-Bezold[5]), že stavba jest kompromisem mezi gotikou severní a italskou, velmi se mýlí. Chrám je stejně rozhodně italský ve svých základních tendencích jako každá druhá italská gotická stavba. Některé slabé ozvuky severních staveb, hlavně pak zamýšlené, avšak neprovedené půdorysné řešení, nemohou na tomto úsudku nic měniti. Ta část, jež byla provedena, jest rozhodně a úplně italská se všemi znaky italské gotiky.

Dóm milánský jest italská gotická stavba, o které se snad nejvíce mluvilo, pro kterou se nejvíce horovalo, která však byla také nejostřeji kritisována[6]). Dóm milánský není stavbou neucelenou jen proto (jak se až do dneška často uvádí), že mnoho umělců, mnoho hlav provádělo na této stavbě své pokusy, nýbrž hlavně proto, že leží na rozhraní dvou uměleckých proudů. V té době, kdy bylo přikročeno ke stavbě, vzmáhala se již renaissance, avšak gotika byla ještě dosti silná, aby prosadila svůj vliv v míře převážné. Mimo to leží Milán nedaleko francouzských hranic, takže také vliv severní gotiky stal se patrným u této stavby. Je pravda, že milánský dóm je prvním krokem k severo-italské renaissanci, která se podstatně liší od

[5]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 533.

[6]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 533, Boito: Architettura del medio evo in Italia, Meyer Alfred: Oberitalienische Frührenaissance, I. díl.

renaissance toskánské, je však také pravda, že přese všechny cizí vlivy dóm je a zůstane význačnou památkou italské gotiky.

Něco později než v Miláně bylo započato se stavbou světoznámé Certosy u Pavie[7]), u níž nebylo použito půdorysu cisterciáckého, jenž měl po celou dobu italské gotiky naprostou nadvládu. Stavitelé Certosy nehledali vzorů na severu, nýbrž vrátili se prostě k těm stavbám, jež byly před gotikou v Italii, t. j. k starým lombardským stavbám. Přese všechna století působí lombardské umění ještě jednou mohutným proudem na stavitele dob mnohem pozdějších. Certosa u Pavie není jedinou velkou stavbou, jež se vrací k starolombardskému vzoru. I dóm v Comě ukazuje návrat k půdorysnému řešení lombardské architektury a to v době velmi pozdní, protože příční loď a kněžiště dómu v Comě, kteréžto části hlavně navazují na lombardské vzory, pocházejí již z konce XVI. století. Mezi touto stavbou v Comě a stavbami starolombardskými jako na příklad katedrálou v Pavii aneb i San Michele v Pavii, jsou vzájemné vztahy, ihned na první pohled patrné. Také půdorys Certosy v Pavii navazuje na tyto lombardské vzory. Přes západní soulodí jest položena loď příční, uzavřená na obou stranách apsidou tvaru trojlístku. Presbytář má také tento uzávěr ve formě trojlístku, takže půdorys katedrály v Parmě byl zde napodoben ve formě obohacené sice, avšak jen nepatrně změněné. Zásadní rozdíl mezi touto stavbou a stavbami italské gotiky záleží právě v této odchýlce uzávěru lodi příční a kněžiště. Stavby, jež jsou pod vlivem burgundsko-cisterciáckého vzoru, uzavírají stavbu rovnou stěnou, kdežto Certosa vrátila se k systému uzávěru půlkruhovou apsidou. Západní soulodí Certosy opakuje celkem systém chrámu San Petronio v Bologni. Na každé čtvercové pole lodi hlavní připadá jedno obdélníkové pole lodi vedlejší a dvě čtvercové kaple. V této věci byl zase lombardský systém modifikován pozdější italskou gotikou, která přešla od pole obdélníkového hlavní lodi k poli čtvercovému, čímž se opět čtverec pole lodi postranní proměnil v obdélník, kdežto lombardský systém přiřadil by k poli čtvercovému v lodi hlavní dva čtverce lodi postranní. Srovnáme-li pak vnitřek Certosy u Pavie s některým gotickým kostelem, zjistíme, že Certosa není stavbou gotickou, nýbrž úplně lombardskou, ne však lombardskou ve smyslu staveb XIII. a XIV. století, nýbrž stavbou, kde základní myšlenka lombardských staveb byla změněna gotikou. Tvar pilířů uchyluje se od toho tvaru, jaký vytvořila gotika kostelů benátských a florentských. Zdálo by se, že vývoj dvou století byl zde ignorován, že byl beze

[7]) Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien 6, 51 a n.

změn napodoben vzor lombardský. Není však tomu tak bez výhrad. Pilíř nezastavuje se sice na tom místě, kde nasazuje oblouk arkády, probíhá až k začátku klenby, avšak přece jest jen ohromný rozdíl mezi tímto a lombardským pilířem vzoru katedrály v Parmě aneb v Piacenze. Probíhajícího pilíře jest zde použito úplně podle vzoru staveb Santa Maria Novella ve Florencii aneb Santa Maria sopra Minerva v Římě. U lombardských staveb uvedeného typu vsunuje se mezi čáru ohraničenou hlavicemi pilířů a mezi arkádu ještě velká, více aneb méně členěná plocha stěny, zde je tato plocha zredukována na minimum, ne snad však jako u gotiky severní tím, že stěna jest prolomena, takže zůstala jen kostra, nýbrž proto, že se kostel přibližuje zřejmě kostelům stejnolodním. Významné jest zrovna tak jako u zmíněných dvou kostelů (Santa Maria Novella a sopra Minerva), že oblouk arkády dostihuje ve svém nejvyšším bodu hlavici pilíře, čímž se tento systém zásadně liší od severních vzorů. Kdežto severní gotika rozděluje stěnu kostela na tři, někdy až čtyři patra, jest u uvedených italských typů (k nimž nutno přiřaditi skoro většinu italských gotických kostelů) všechno sloučeno takřka v jedno patro. Pilíř zasahuje tak vysoko, že se přímo pojí k článkům klenby a stěna mezi arkádou a klenbou, prolomena oknem, stojí v tak úzké souvislosti, jednak s arkádou, jednak s klenbou, že tvoří přímo nepřerušený přechod od jednoho článku k druhému. Odtud dojem, že italské kostely přibližují se vesměs typu kostela stejnolodního a uvidíme, že v jednom vzoru italská architektura skutečně dospěla k tomuto typu kostela. Takovýmto způsobem vytvořila italská gotika specificky italský druh gotického pole, a od tohoto druhu neodchyluje se ani Certosa přes to, že lomený oblouk byl nahrazen obloukem půlkruhovým, že klenba jest přetvořena z obvyklé křížové klenby na klenbu šestidílnou tím, že od svorníku každého pole sbíhá na konsolku umístěnou nad nejvyšším bodem arkády žebro, jež zdánlivě nese klenbu. Právě tímto článkem dosahuje však stavitel Certosy větší členění stěny mezi klenbou a arkádou. Skoro úplně stejný systém jako loď hlavní ukazují i lodi vedlejší, jež jsou nepoměrně vyšší než u lombardských kostelů. I zde možno zjistiti vliv gotického vývoje, jenž spěl k vyrovnání všech lodí. Klenba jest zde pětidílná. Do čtyřdílné klenby je totiž vsunuto žebro jen od svorníku k obvodové zdi kostela, takže vzniká zvláštní tvar klenby pětidílné. Nešlo o nějakou novou konstruktivní vymoženost, nýbrž pouze o dekorativní zpestření klenby poněkud jednotvárné. To snad míní také Dehio-Bezold[8]).

[8]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 539.

praví-li, že tendence k malebnosti může se spojiti se slohem prostorovým (Raumstil), ačkoliv nepoukazuje přímo na tyto detaily. Jinak nelze nic nalézti v tomto kostele, co by napomáhalo dojmu malebnosti. Je to chrám, jenž ztratil skoro všechny vnější příznaky gotiky italské (lomený oblouk, půdorys atd.), jenž však ve svém celku jest sloučením architektonického vývoje gotiky italské a lombardských starších staveb. Půdorys a některé formy tektonických útvarů a šestidílná klenba jsou lombardské, myšlenka prostorová, hlavně myšlenka jednotného čtvercového pole v lodi hlavní a obdélníkových polí lodí postranních, pak stupňování vzdálenosti mezi jednotlivými pilíři a tím dosažení úzkého spojení prostoru lodi hlavní s prostorem lodí postranních, řada kaplí po stěnách lodí postranních, to všechno jsou vymoženosti italské gotiky. Je to však stavba, která spolu s jinými zůstala vlivem staveb Brunelleschiových bez dalekosáhlejšího významu pro další vývoj architektury italské. Průčelí a výzdoba vnějšku přináleží již době, která jest mimo nutné meze této práce.

Teď se můžeme vrátit k dómu milánskému. Zjistili jsme u Certosy, že lombardská tradice byla živa přes to, že italská gotika, jež budovala na lombardské architektuře, brala se ve svém dalším vývoji cestou jinou. Totéž sloučení rozličných, avšak ze stejného pramene pocházejících prvků, jako u Certosy v Pavii, můžeme zjistiti i u dómu milánského. Poukazuje se na to, že půdorys byl modifikován severními vzory. Hlavním důvodem pro toto tvrzení jest snad půdorysný tvar presbytáře[9]). Pro nás tato otázka není tak jednoduchá. Hlavní chor s ochozem, avšak bez ochozových kaplí neukazuje přímo na severní vzory. Chor má stejný tvar jako chor kostela San Martino al monte Cimino. Jest to vlastně polygonální apsida, při níž pět stran pravidelného osmiúhelníku tvoří vlastní chor, jenž jest pak ještě západním směrem prodloužen o jedno pole. Jednoduchý systém kostela San Martino al monte Cimino jest zde ještě komplikován ochozem. Severní vliv na půdorysné řešení kněžiště je pravděpodobný, byli bychom však v rozpacích, kdybychom měli jmenovati určitý vzor pro tuto stavbu. Nebude však bez zajímavosti, že právě v systému kněžiště přibližuje se milánský dóm stavbě, jež byla silně pod lombardským vlivem a to hlavnímu kostelu v Basileji[10]). I tento hornorýnský

[9]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 536: Kein Zweifel auch am Wesen dieses Grundrisses: er ist nicht lombardisch, nicht italienisch. Die Stellung der Pfeiler, die Konfiguration des Chors, die weite Öffnung der Fenster folgen dem nordischen Typus.

[10]) Dehio-Bezold tab. 156.

kostel má polygonální apsidu s ochozem, jenže apsida má tvar polovice desetiúhelníku; je to však celkem táž disposice jako u kostela milánského. Není snad vyloučeno (ovšem je to jen domněnka), že některý ze starších dnes nezachovalých lombardských kostelů převzal záhy tento systém polygonální apsidy a že vlivem severního umění přibyl pak ještě k tomuto jednoduchému systému ochoz.

Půdorysný systém hlavní lodi milánského dómu jest neitalský proto, že se stavitelé dómu vrátili opět k obdélníkovému poli lodi hlavní a k čtvercovému poli v lodích postranních. Tím se zmenšila vzdálenost mezi jednotlivými pilíři, takže hlavní loď působí dojmem skoro severním. Přes to však zanechala italská gotika při stavbě a výzdobě vnitřku nezahladitelné stopy. Mohutné pilíře přibližují se tvaru severních seskupených pilířů. Je to však jen pouhá forma, protože souvislost mezi jednotlivými příporami pilíře a žebry klenby je co nejrozhodněji přerušena. Vlastní hlavice tvoří totiž základ pro celou řadu soch, jež jsou postaveny do výklenků, prohloubených do pilíře; takto skládá se hlavice z dvou částí, jež spočívají na pilíři jako buben a ruší veškerou souvislost pilíře s klenbou. Sochy jsou postaveny do výklenků bez jakékoliv tektonické nutnosti, jsou to opravdové volné plastiky, jež náhodou jsou dekorace pilíře. Malá plocha stěny mezi arkádou a nástěnným pasem klenby není rozdělena na patra, nýbrž podle italského zvyku prolomena pouze oknem nevelkým, při tom však poměrně širokým. Na pilíř nabíhá pilastr poměrně nízký; na něm pak spočívají články klenby. Celý systém pole jest úplně italský, nikoliv severní. Italský je poměr lodi hlavní k lodím vedlejším, italské jest rozdělení na část nosnou (pilíře s arkádou) a část uzavírající stavbu (klenba); galerie, jež u dómu florentského rozděluje tyto dvě části, jest zde nahrazena řadou skulpturami oživených hlavic, takže celým kostelem probíhá přerušená sice, avšak přece jen velmi účinná horizontála. Stěna jest zde v kostele zdánlivě až na nepatrné části odstraněna, ne však proto, že kostel řídí se severním vzorem a prolamuje stěnu, aby tím lépe vynikl význam kostry kostela, nýbrž proto, že italská tradice rozdělení jen na dvě patra jest zde vystupňována tak daleko, že kostel přibližuje se typu kostela stejnolodního, při kterém stěna nemá vůbec významu. I milánský dóm zůstal stavbou, jež jest unikum a neměla na další vývoj architektury církevní vlivu.

Podotkli jsme již jednou, že všechny snahy vytvořiti typ kostela stejnolodního našly jako na severu, také i v Italii svou konečnou formulaci, své vyvrcholení, a to v stavbě dómu v Perugii[11]). Dehio-Bezold

[11]) Dehio-Bezold n. u. m. II, 531, tab. 550, 601.

poznamenává u tohoto kostela, že jako stejnolodní kostel jest zjevem nevysvětlitelným. Po našem mínění lze stavbu tohoto chrámu (od konce XIV. až do konce XV. století) zcela dobře vysvětliti. Již v románském umění lombardském vyskytují se stejnolodní kostely (San Eustorgio v Miláně, Santa Babila a jiné). Od těchto lombardských staveb nevedo však přímý vývoj k dómu v Perugii, ačkoliv nelze upříti, že právě taková stavba jako San Eustorgio v Miláně mohla míti rozhodující vliv na koncepci. V půdorysu neukazuje trojlodní disposice kostela zvláštnosti. Klenba spočívá bez jakéhokoliv přechodu přímo na hlavicích vysokých osmihranných pilířů, postavených na mohutné sokly. Pilíře jsou rozestaveny dosti daleko od sebe, takže dojem prostornosti zůstává i zde nedotčen. Lodi vedlejší jsou jen nepatrně nižší než loď hlavní. Klenba lodi hlavní ztratila úplně lomený tvar oblouku, takže jen lodi postranní lze podle tohoto vnějšího, ovšem čistě povrchního znaku, označiti jako gotické. Úplně ve smyslu gotiky italské jest zde provedeno nejpřísnější osamostatnění jednotlivých článků architektury. Mohlo by se zdáti, že zde opět působila severní gotika na italskou architekturu, ježto stejnolodní chrámy gotické nejsou na severu v XV. století vzácností. Rozdíl vidíme však u jednotlivých částí a také částečně v proporcích celku. Přes to, že v XV. století přechází severní gotika (vlivem italským?) ke vzdálenosti vždy větší mezi jednotlivými pilíři a přibližuje se tím italskému ideálu, zůstane i nadále vertikalismus stavby, tedy snaha dosíci dojmu pokud možno největší výšky, požadavkem hlavním. Tomu se podřizují jako i dříve jednotlivé články, na příklad pilíře, jejichž přípory (často bez hlavic) pokračují přímo v pasech a žebrách klenby. Italská architektura zde v případu dómu peruského jako i jindy isoluje jednotlivé části od sebe; také poměry prostorové, tvar oken i úplně jednoduché tvary žeber ukazují na snahy čistě italské.

Od kostela San Eustorgio až po dóm v Perugii italské umělecké cítění se valně nezměnilo. Že se nezměnilo ani dále již za vlády renaissančního umění, že vliv gotiky italské zůstal živý až do doby baroka, ukáže nám krátký přehled některých památek italské architektury ve století XV. a XVI.

San Lorenzo—Santo Spirito.

Když Brunelleschi pracoval ještě o florentském dómě, začal již se stavbou nového kostela, San Lorenzo, jenž se měl státi mezníkem mezi renaissancí a gotikou. Na první pohled máme zde před sebou oživení starokřesťanské basiliky, avšak rozdíly mezi touto renais-

sanční basilikou a basilikou starokřesťanskou jsou tak značné, že nutno, jak ještě ukážeme, uvésti tento kostel spíše v nejužší spojení s florentskými stavbami gotickými [1]).

Půdorys rozhodně není basilikální v tom smyslu, jak jej známe ze starokřesťanských basilik. Je to volná variace půdorysů gotických kostelů italských, geniem Brunelleschiovým přizpůsobená novým požadavkům. Soulodí západní jest rozděleno na osm polí. Hlavní loď je s boků kryta loďmi postranními. Stěny lodí postranních jsou prolomeny výklenky, takže každému poli lodi vedlejší odpovídá jeden výklenek. Teprv stěna výklenku tvoří uzávěr tohoto soulodí. Přes soulodí jest položena loď příční. Křížový čtverec tvoří základ, k němuž přimykají se po obou stranách čtverce, které mají přibližně stejné rozměry jako čtverec křížový. K příční lodi jsou přiřazeny kaple, jež se ve svých rozměrech shodují s jednotlivým polem lodí vedlejších. Křížový čtverec opakuje se ještě jednou v kněžišti, jež jest uzavřeno podle vzoru cisterciáckého stěnou rovnou. S boku je kněžiště opět kryto po obou stranách dvěma kaplemi stejných rozměrů jako pole lodi vedlejší. Mimo to má San Lorenzo ještě jednu část, celkovému půdorysu neorganicky připojenou, a to tak zvanou starou sakristii, která je prý nejstarší částí kostela a jest patrně vybudována bez ohledu na celkovou disposici [2]). Folnesics uvádí ve své práci, že původně byl tento kostel projektován ve formě gotického františkánského kostela, a že teprve Brunelleschi odstranil takové gotické půdorysné řešení. Není to pravda. Půdorys kostela je úplně gotický; hledáme-li po vzorech úplně se shodujících, můžeme poukázati na kostel v Casamari, jenž skoro úplně opakuje systém kostela San Lorenzo. Tím ovšem nemá býti řečeno, že tento kostel jižního Latia byl vzorem kostelu florentskému, nýbrž shodu lze vysvětliti tak, že Brunelleschi lehce změnil a přizpůsobil gotickou disposici novému umění renaissančnímu. Zůstala z umění gotického rovná stěna, jež uzavírá kněžiště; je to obvyklá cisterciácká disposice. Zůstaly dvě kaple, jež jsou přiřazeny po obou stranách chorovému čtverci. Zůstalo podle vzorů kostelů benátských (San Giovanni e Paolo) a veronských (Sta Anastasia) rozdělení lodi příční, dále rozdělení lodí postranních na jednotlivá pole, jež ve svých rozměrech jsou úplně totožná s kaplemi, přiřazenými chorovému čtverci. Odpadlo rozdělení hlavní lodi na jednotlivá pole, značící se v klenbě, tím, že Brunelleschi upustil zde od klenby jakožto monumentálního uzávěru stavby, protože našel řešení jiné, které jeho snahám mnohem lépe vyhovovalo. Nové

[1]) Burckhardt Cicerone n. u. m. II, 113, Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien (4. vydání 1904) 154.

[2]) Hans Folnesics: Brunelleschi 31, 35 a n.

jest dále prolomení stěn lodí postranních kaplemi. Je to princip, jenž měl míti ohromnou úlohu v umění barokním, jenž se však částečně také již vyskytá ve starším umění gotickém, a to u chorové partie florentského dómu, na což jsme již dříve poukázali. Půdorysně není tedy kostel San Lorenzo pro nás nic nového, je to variace gotického schématu, nikoliv však návrat ke starokřesťanské basilice. Půdorysný systém tohoto kostela předpokládá znalost pojmu, jenž byl starokřesťanskému umění úplně neznám, a to pojmu pole, jak jej vytvořilo románské a gotické umění. Tento pojem předpokládá na příklad disposice kněžiště, příční lodi a lodí postranních, jež v půdorysu, jak jsme shora řekli, jsou rozděleny na jednotlivá pole; předpokládá zvláště tento pojem také hlavní loď, ne snad v půdorysu, v tomto geometrickém obrazu celé stavby, nýbrž hlavně v disposici vnitřku. Běží zde o to, aby využit byl pojem skrytého pole (nazveme-li takto základ tohoto systému). Pojem pole, jakožto plasticky a opticky znázorněného článku stavby zmizel, zůstal však přece jen veledůležitý zbytek. Jak jsme se již zmínili, směřoval celý vývoj k uskutečnění tohoto „skrytého pole". Pojem pole oslaboval se čím dále, tím více. Stal se článkem ne tektonickým, nýbrž pouze dekorativním, takže Brunelleschi učinil pouze poslední krok, když pojem pole jakožto viditelného článku stavby odstranil vůbec a omezil se na pojem pole skrytého. Pro nás vystupuje tento pojem skrytého pole za prvé v geometrickém rozdělení stavby, kdy disposice hlavní lodi počítá (a to nutně) s tímto pojmem proto, aby disposice stavby byla všestranně harmonická a za druhé, jak jsme již podotkli, v disposici vnitřku. Je možno, že půdorysně byl Brunelleschi vázán již dřívější disposicí, avšak příznačné jest pak využití dané disposice pro účely zcela negotické [3]). Disposice vnitřku odklonila se zdánlivě úplně od gotického systému, avšak jen zdánlivě. Hlavní loď jest rozdělena na dvě patra, takže nesoucí arkáda jest rozhodně oddělena od patra okenního jemně profilovanou římsou. U arkády zmizel čtvercový, křížový aneb polygonální pilíř a na místo těchto gotických článků nastoupil římský sloup s jemnou kompositní hlavicí a pravým náběžníkem. Lomený oblouk arkády přetvořil se v oblouk půlkruhový. Pilastr, jenž vystupoval nad hlavicí a probíhal až ke klenbě (dóm ve Florencii) aneb alespoň dělil stěnu nad arkádou (Sta. Croce), zmizel rovněž. Zdálo by se tedy, že alespoň zde vrátil se do architektury systém starokřesťanské basiliky. Tento dojem jest však jen zdánlivý. Zůstala značná výška podpor, zde sloupů, kterou Brunelleschi ještě stupňuje tím, že nad hlavicí

[3]) Burckhardt, Geschichte 154, jenž přímo uvádí, že půdorys jest ještě cisterciácký.

nasazuje ještě náběžník, čímž dosáhl harmonického oblouku, který nemusil převyšovati a přece jen zajistil harmonické spojení prostorů lodí vedlejších s prostorem lodi hlavní. Zůstala dále, což souvisí s požadavkem harmonického spojení celých prostorových těles, velká vzdálenost sloupů od sebe, ačkoliv od systému gotiky, kde naposled vzdálenost rovnala se skoro šířce hlavní lodi, jest zde upuštěno. Zůstal dále pojem pole, přes to, že plastický článek, jenž znázorňoval tento pojem, totiž dělící přípora aneb pilastr, odpadl. Okna jsou totiž vtažena neviditelnými pouty do souvislosti s arkádou tím, že každému oblouku arkády odpovídá jedno okno okenního patra. Tento systém jest proveden s důsledností, kterou bychom marně hledali u některých basilik. Skrývá-li se tedy pojem pole v lodi hlavní, není tomu tak v lodích postranních. Zde jest rozdělení na jednotlivá pole ještě provedeno pomocí haptických a optických článků. Na místo křížové klenby nastoupila zde v lodi postranní česká placka (kulovitá klenba na čtvercovém půdorysu do čtyř půlkruhů). Je to rovněž článek, jenž byl převzat Brunelleschim z antiky[4]). Pilastry dělí lodi postranní na jednotlivá pole; tmavší barva článků architektury na příklad nástěnných oblouků, klenby, pasů, portálů kapliček i kruhového okna, zdůrazňuje velmi účinně toto dělení na pole. Proporce hlavní lodi opakují se ve zmenšeném měřítku i zde v lodi postranní. Takto dospěl Brunelleschi všeharmonického dojmu. Úplně se změnil v lodi hlavní i lodích postranních poměr výšky mezi nosným patrem a patrem okenním. Kdežto u starokřesťanské basiliky typu Santa Maria Maggiore aneb San Paolo fuori le Mura je stěna nad arkádou aspoň tak vysoká jak arkáda, je poměr zde změněn ve prospěch výšky arkády. Výška arkády až do římsy činí tři čtvrtiny celkové výšky hlavní lodi. I zde stala se tato změna vlivem gotiky italské, a měli jsme již častěji příležitost poukázati na to, že italská gotika připouští také odstranění stěny. Nutno ještě jednou zdůrazniti tuto vymoženost gotiky italské, protože vliv tohoto systému vnikl působením barokního umění do veškerého pozdějšího církevního umění západoevropského. Italská gotika vytvořila systém vyhovující všem požadavkům, které uskutečniti usilovala architektura již od římských dob, totiž dosáhnouti harmonicky vyrovnaného uzavřeného prostoru, jenž dostává také harmonické, při tom však dostatečné osvětlení. Řešení tohoto prostorového problému našla italská gotika; formy vyhovující italskému cítění pro soulad článků a pokud možno nejurčitější ohraničení prostoru, dodala renaissance, a v úplně vyrovnaném systému přetvořilo toto gotické řešení umění barokní. Toto

[4]) Folnesics n. u. m. 14.

zjištění otvírá nám dalekou perspektivu na vývoj italského umění. Od římských staveb cihlových a blokových usiluje architektura vytvořiti vyrovnaný uzavřený prostor. Římanům působila obtíže stránka osvětlení. Lombardské umění přejímá tento římský ideál, jak jsme se již dříve zmínili, užije ho na stavbu basilikální, bojuje však také s otázkou úplně vyhovujícího osvětlení. San Ambrogio v Miláně s jeho nepřímým osvětlením dokazuje nejlépe, k jak rafinovaným prostředkům sáhlo italské umění, aby došlo své mety. Gotika italská přejímá tento problém od lombardského umění, nalézá řešení ve velkých stavbách XIV. století a odevzdává toto vyřešení skrze renaissanci umění baroknímu. Je samozřejmo, že vývoj nešel tak hladkou rovnou cestou, jak jsme ji právě naznačili, avšak celková vývojová linie zůstává přese všechny postranní vlivy, které přináší do Italie umění cizí (na příklad severní gotika), úplně nezměněna. Každá doba přináší svůj díl, aby vyřešila tento velký problém, každá dochází pak nových a nových vymožeností. Až dosud byl všeobecný názor, že italská gotika, podobně jako gotika severní, byla protivou nového klasického umění renaissančního. V tomto případě znamenala by architektura Brunelleschiova takový náhlý přelom v dějinách umění, že by San Lorenzo aneb Santo Spirito byly stavby, jež vznikly gigantickým činem jednotlivcovým bez přípravy a příkladů. Z předchozího rozboru vysvítá již dostatečně, že tomu tak není. Ukážeme však ještě na další kořeny renaissance, které měla již v umění gotickém. Tím dostane se činu renaissančních stavitelů nového osvětlení, jež snad v očích některých stlačí jejich význam, jež však snad přispěje k tomu, že renaissanční umění bude postaveno na místo, na které patří. Brunelleschi zavedl znovu formy a tvaromluvu antiky do architektury, ovšem nikoli beze změn. Nebyla to však úplně nová nepřipravená recepce. Již gotika byla tak prosáklá antickým cítěním [5]), že chrámy, jako dóm v Orvietě, jsou přímo dokladem pro ohromnou životní sílu antiky a antické tradice. Hlavice, profily římsy, patky, sokly, náběžníky (florentský dóm), profily oblouku, všechny tyto články ukazují, že antická tradice působila po celou dobu trvání gotického umění mohutně dále. U kostela San Lorenzo jsou kruhová okna lodi postranní vyzdvižena plasticky jemně profilovaným rámováním, nad plochu stěny vystupujícím. Rámování, jež, jak jsme uvedli, má temnější barvu než stěna, slouží tomu účelu, aby okno bylo ve svém pravém významu zdůrazněno, aby bylo isolováno od stěny. Není to však nic nového, renaissanční umění čerpalo i zde z gotiky. Florentský dóm a před tím již

[5]) Harttung n. u. m. 34, 36—42, 43, 50, 53, jenž dokazuje na jednotlivých případech tento vliv antiky.

Santa Croce a Santa Maria Novella ve Florencii mají okna s alespoň barevně vystupujícím rámováním. Kruhová okna kostela Santa Maria Novella ve Florencii jsou přímo příkladem pro San Lorenzo aneb florentský dóm. Taková isolace a autonomisace byla však gotice severní úplně cizí; v antice naopak máme dosti a dosti příkladů pro to, že Římané chápali velmi dobře isolující význam rámování. Lombardské umění nezdůrazňuje až na nepatrné výjimky významu okna rámováním. Souviselo to snad částečně také s cihlovou architekturou staveb, ačkoliv právě v době gotické dosáhla cihlová profanní architektura v použití cihel k účelům dekoračním překvapující dovednosti. Florentská gotika navazuje ihned v prvních příkladech (Santa Maria Novella) na antickou tradici. Nebylo to překvapující, uvážíme-li, že i San Miniato al Monte aneb florentské baptisterium ukazovaly vlivy antické tradice. Snad také působila tradice velkých kruhových průčelních oken (růží), jejichž zjednodušené příklady pozorovali jsme u benátských kostelů San Giovanni e Paolo a Dei Frari. Zásluhou gotiky italské zůstane, že důsledně používala rámování k isolaci všech svých tektonických článků. Tak i u chrámu Santa Maria Novella mají i u kostela San Lorenzo ve Florencii hlavní úlohu isolované tektonické články, které mohou býti ve svém významu zdůrazněny ještě tím, že jsou temnější barvou vyzdviženy. Plastická a malířská dekorace ustupuje u těchto přísně tektonických staveb úplně do pozadí. Zásadní novostí u staveb Brunelleschiových je ta okolnost, že vycítil, že f o r m y italské gotiky nehoví d u c h u italské gotiky, jelikož byly vypůjčeny od gotiky severní a zaměnil je proto tvaromluvou antickorenaissanční, v jejíž přijetí viděl právem jediné východisko ze stavu umělecky neudržitelného, založeného na vnitřních rozporech. Byl-li problém románského umění, vyvořiti jednotný prostor oklikou přes jednotlivá pole, vytvořila-li gotika severní na úkor jednotlivých článků prostor jednotný, avšak prostor v pohybu a neuzavřený, má gotika italská zásadně jiný úkol. Chce vytvořiti prostor v klidu, a tento klidný prostor má býti co nejzřetelněji isolován od volného prostoru, má býti prostorem určitým, bezpodmínečným. Brunelleschi převzal od gotiky italské již hotovou věc. Byl jistý zásadní rozpor mezi základní myšlenkou nepohyblivého ohraničeného prostoru a struktivními články italské gotiky. Arkáda, lomené oblouky, přípory byly vždy znamením architektury, která jest v pohybu vzestupném, ačkoliv se jejich funkce zde již úplně změnily. Zásluha Brunelleschiho jest v tom, že odstranil tento zásadní rozpor a že našel správné prostředky, jimiž mohl nahraditi formy, které pozbyly svého významu. Pozorujeme tuto tvůrčí sílu genia Brunelleschiho ve všech jednotli-

vostech. Mnoho přešlo do umění pozdějšího, mnoho podnětů však, jež svědčí o jeho vytříbeném uměleckém cítění, zůstalo nepovšimnuto. Kasetovaný strop, jenž nastoupil na místo klenby gotické, zaručuje úplnou harmonickou uzavřenost stavby, zůstal však bez hlubšího vlivu na pozdější umění. Barokní umění vrátilo se opět ke klenbě, ovšem úkolům a snahám umění barokního přizpůsobené.

Stavba Brunelleschiho nebyla jedinou stavbou, jež byla pod vlivem italské gotiky. Vyvolíme však jen několik významných příkladů, protože bližší analysa všech staveb přesahovala by hranice naší práce. Santo Spirito, druhý chrám, jenž vznikl za vlivu umění Brunelleschiova, vede nás již cestou k umění baroknímu. Tento pokrok nevyjadřuje se tak v disposici vnitřku, v tvaromluvě nebo snad v tom, že od systému trojlodního kostela jest již upuštěno. Naopak trojlodní řešení se zjednodušilo. Cisterciácký vzor jest úplně opuštěn. Základní formu tvoří kříž, loď hlavní, příční a apsida; okolo tohoto kříže probíhá kolonáda ve formě sloupořadí okolo lodi vedlejší a okolo apsidy a lodi příční a tato kolonáda jest pak na venek uzavřena půlkruhovými kapličkami, z nichž vždy jedna připadá na jedno pole kolonády. Všechna vedlejší prostorová tělesa zmizela, stavba přibližuje se typu kostela s prostorem úplně jednotným. Tento problém zjednodušení půdorysu a prostorového dojmu jest vyřešen mistrně. Tvaromluva zůstala, jak jsme již podotkli, táž jako u kostela San Lorenzo. Patro nosné jest od patra okenního ještě rozhodněji odděleno římsou, která se stala vyšší. Celkové výškové poměry stavby zůstaly nezměněny, rovněž jako pojem pole skrytého. Celkový dojem obou chrámů jest stejný až na to, že chrám Santo Spirito stal se ještě přehlednějším. Je to již rozhodný krok na dráze k baroku; nesmíme se však diviti, že až do konce XVI. století najdeme kostely, jež jsou italské gotice nepoměrně bližší.

V Římě jsou první dvě stavby, jež vznikly za vlivu renaissance, kostely San Agostino a Santa Maria del Popolo. Třetí soudobý chrám Santa Maria della Pace je dnes úplně barokisován, takže jen první dvě zmíněné stavby dovolují jistý úsudek o karakteru tehdejších staveb. San Agostino jest půdorysně jen variace cisterciáckého půdorysu; jen to, že presbytář a obě ramena lodi příční jsou uzavřeny stěnou půlkruhovou, znamená odchylku od pravého cisterciáckého půdorysu. Dále je stěna lodí postranních podle vzoru kostelů florentských San Lorenzo a Santo Spirito rozložena řadou půlkruhových kapliček. Tvaromluva jest opět úplně renaissanční, a zdá se, že kostel vznikl za čerstvého dojmu staveb Brunelleschiho. Novotou je kopule nad křížovým čtvercem, jež se zde po prvé od kostela ve Fossanově

vyskytuje opět u cisterciáckého půdorysu. Klenba jest opět skrytá gotická klenba žebrová, takže žebra nevystupují již jako samostatné tektonické články. Úhrnem lze říci, že přes to, že tvary jsou renaissanční, dělá kostel celkově dojem kostela gotického. Stejný dojem máme u druhého kostela římského z téže doby, u Santa Maria del Popolo. Také půdorys tohoto kostela jest závislý na cisterciáckém půdorysu, ačkoliv pozdější přístavby zatemnily základní myšlenku tohoto půdorysného systému. Jako u kostela San Agostino jsou i zde stěny lodí postranních odstraněny systémem kaplí, jenže zde jsou to opravdové hluboké kaple, čímž tento kostel přibližuje se více typu kostelů barokních. Vnitřek kostela je dnes úplně barokisován; přes to však ještě poznáváme křížový pilíř typu Santa Maria Novella ve Florencii, cítíme dělení na jednotlivá pole, jež se zde ještě neztratilo, vidíme křížovou klenbu s hřebínky žeber mírně vystupujícími. Proporce jsou méně gotické než u kostela San Agostino. Zde lze snad nejlépe vytušiti cit renaissance pro prostorovou harmonii. Rozdělení na patro arkádové a na patro okenní s klenbou zasahující bezprostředně do tohoto patra okenního, zůstalo nezměněno, takže zde jest zachován celkem typ gotických kostelů florentských (dóm); tato okolnost však současně jasně ukazuje jak blízka byla gotika pozdějšímu umění italskému. Přes to, že kostel je barokisován, nepůsobí dojmem kostela, při kterém by barokní dekorace byla jen nahodilou dekorací. I tento kostel zavádí podle vzoru florentského (Santo Spirito) kopuli nad křížovým čtvercem a tvoří tak s kostely San Agostino, San Giacomo degli Spagnuoli a Santa Maria dela Pace celou raně renaissanční římskou lokální školu. Snad jen geniální stavba kostela Il Gesù zabránila dalšímu rozvoji této školy dosti karakteristické a ve svém vnitřním jádře ještě úplně gotické.

Kostely San Giovanni v Parmě, San Francesco al Monte ve Florencii, San Maurizio v Miláně, Santa Maria de Monti v Římě[6]), ukazují jiným způsobem, jak mohutně působil systém vytvořený italskou gotikou na veškerou další architekturu církevní. Bylo by příliš lákavé analysovati všechny tyto kostely a ukázati jejich souvislost s minulostí a budoucností. Omezíme se však jen na jednu velevýznamnou stavbu, která přes to, že pochází z XVI. století, ukazuje ještě silně vliv typu vytvořeného italskou gotikou a jest snad nejlepším svědectvím, jak hluboký byl tento vliv. Je to stavba prvního řádu, kostel Santa Annunziata del Guastato v Janově[7]),

[6]) Burckhardt, Geschichte 167.
[7]) Suida Wilhelm: Genua 114.

raně barokní kostel, vystavěný v 70. letech XVI. století slavným tehdy architektem Giacomem della Porta. Ještě jednou vrací se mistr, jenž se učil u Michel Angela, k typu basiliky tvaru San Lorenzo, aneb lépe řečeno k typu florentského domu. Půdorysně jest kostel trojlodní barokní basilikou. Nás zajímá zde hlavně výzdoba a úprava vnitřku. Již volba basilikálního schematu ukazuje na dřívější vzory. Nesmíme zapomenouti, že v přibližně stejné době, něco dříve, než povstal chrám Santa Annunziata, dokončil Vignola svou velestavbu Il Gesù v Římě, kterýžto chrám se měl státi barokním prototypem pro veškerou další církevní architekturu. V téže době, kdy za vlivu stavby Vignolovy mění se úplně význam nosného patra, kde z arkády s jejími sloupy a oblouky stává se souvislá stěna, prolomená otvory jednotlivých kaplí, což znamená ohromnou přeměnu v názoru na funkci a význam celého patra nosného, vrací se Giacomo della Porta úmyslně k sloupové arkádě jakožto nosnému článku celé stavby. Na toto nosné patro, uzavřené římsou, jest ihned posazena valená klenba, která takto spočívá hned na římse. Stěna, kterou vsunul Brunelleschi v kostele San Lorenzo aneb Santo Spirito mezi arkádu a kasetovaný strop, zde ovšem odpadla. Vzory pro takový uzávěr stavby, jak jej vidíme u janovského kostela, vytvořila italská gotika. Již dříve jsme zdůraznili, že italská gotika vytvořila typ kostela, kde uzavírající část stavby (zde klenba) sedí přímo a bez přechodu na části nosné. Tento systém jest zde znovu přejat. Osvětlení dosáhl Porta tím, že nad každým obloukem arkády prolomil do valené klenby okno, opět úplně podle vzoru domu florentského. Již tím domohl se toho, že hlavní loď kostela dělí se na několik částí, že pojem pole alespoň částečně vystupuje. Ještě více jest zdůrazněn pojem pole dekorací. Sloupy jsou postaveny na vysoký masivní sokl. Bohatá, vysoká, kompositní hlavice kanelovaných sloupů dělá náběžníky zbytečnými. Od sloupu k sloupu vede bohatě vyzdobený oblouk. Vzdálenost mezi jednotlivými sloupy je dosti značná, takže i v tomto ohledu je patrný vliv italského cítění a usilování o volný prohled do všech částí stavby. Zjistili jsme již dříve původ této tendence v gotice italské. Od hlavice každého sloupu vybíhá až k mohutně vystupující římse dekorativní pilastr, jenž slouží za podporu dekorativně zdůrazněnému pasu valené klenby. Touto dekorací zavedl Porta opět čistě dekorativní pojem pole do stavby, ačkoliv právě v této době Vignola od tohoto pojmu upustil. Vzor gotických italských kostelů působil, třeba často jen v dekoracích, i na toto barokní veledílo. Tak plodné bylo XIII. a XIV. stol., století italské gotiky, že mohlo přenášeti své vymoženosti i na chrámy barokní, že ve stavbách XVI. století najdeme ještě disposice, jež

v jádru znamenají jen barokní výklad myšlenek vytvořených italskou gotikou. Pilastr, pasy klenby, do klenby prolomená okna, rozdělení klenby na jednotlivá pole, velká vzdálenost sloupů od sebe a tím získaná přehlednost celé stavby, všechno to nasvědčuje, že práce italských stavitelů florentského dómu a podobných staveb nebyla marná. Žije v architektuře renaissanční, v umění barokním a působením těchto umělecky vlivných dob žije i v architektuře doby dnešní. Gotika italská dala základ, na kterém se vytvořil typ porenaissančního kostela.

Obsah.

Strana

Úvod . . . . . 3—10

Stav badání o gotice italské 3—4. Povšechné názory vědy německé a francouzské 4—6. Začátky kritického badání: Dehio 6. Enlartova kniha o italské gotice 7—8. Dehiovy a Betzoldovy dějiny západoevropského stavitelství 8—9. Harttungův spis o cílech a výsledcích gotiky italské 9—10.

Fossanova . . . . . 11—36

Výsledky vývoje starokřesťanské architektury 11—14. Vývoj románského stavitelství hlavně v Normandii 14—17. Nové směry v stavbách římských 17—19. Basilikální stavby okolo Říma 19—21. První cisterciácké stavby jižně Říma: Fossanova, Casamari, Piperno a j. 21—22. Rozbor kostela fossanovského 22—29. Kostel v Casamari 30. Další rané gotické stavby v Latiu a Umbrii 30—32. Kostel San Martino al Monte Cimino 32—34. Celkový ráz rané gotiky italské 34—36.

Chiaravalle . . . . . 36—48

Kostel Chiaravalle u Milána 36—38. Lombardské vlivy 39. Celkový ráz lombardské architektury 40—45. Kostel Chiaravalle u Ancony 45—48.

Siena-Assisi . . . . . 48—61

Chrám v Sieně 48. Domnělý vliv kostela San Galgano na stavbu sienskou 48. Rozbor chrámu sienského 49—53. Katedrála v Orvietě 53—54. Kostel San Francesco v Assisi 55—60. Celková karakteristika chrámu sienského, katedrály v Orvietě a kostela San Francesco v Assisi 61.

Františkánské a dominikánské kostely italské . . . . . 61—104

Kostel San Francesco v Bologni 61—62. Burgundské vlivy 62—64. Kostel Santa Maria Novella ve Florencii 65—66. Lombardské vlivy 66—71. Kostel Sta. Trinità ve Florencii 71—72. Kostel Santa Maria sopra Minerva v Římě 72—74. Tendence gotiky italské 74. Kostel Santa Croce ve Florencii 74—77. Jednolodní kostely františkánské a dominikánské 77—78. Kostel San Domenico v Sieně 77—78. Benátská skupina kostelů: San Lorenzo ve Vicenze 78—79, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách 79—82, kostel San Giovanni e Paolo v Benátkách 82—85. Vnější výstavba italských kostelů gotických 85—104. Základní tendence 85—86. Kostel San Pietro e Paolo v Bologni 86. Vliv lombardské architektury 87—95. San Zenone ve Veroně 89—90. Sti. Apostoli ve Florencii 90—91. Lombardské kostely 91—94. San Fermo Maggiore 95. Sta. Anastasia ve Veroně 96—97. Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách 97—98. San Giovanni e Paolo v Benátkách 98—99. Severoitalské stavby 99. Katedrála v Orvietě 100—102. Dóm v Sieně 102—103. Výsledek rozboru 104.

Strana

Italské dómy XIV. století . . . . . 104—116

Dóm ve Florencii 104—109. Půdorysná disposice 105. Vnitřní výstavba 106—107. Rozbor jednotlivých článků 108. Prostorové řešení 109. San Petronio v Bologni 110—111. Dóm v Miláně 111, Certosa u Pavie 112—114. Rozbor dómu milánského 114—115. Dóm v Perugii 115—116.

San Lorenzo—Santo Spirito . . . . . 116—125

Rozbor kostela San Lorenco 116—122. Kostel Santo Spirito 122. San Agostino a Santa Maria del Popolo v Římě 122—123. Příbuzné stavby italské 123. Kostel Santa Annunziata del Guastato v Janově 123. Závěr 125.

CENA 28 Kč

TISKEM POLYGRAFIE V BRNĚ.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
440
D67

Dostal, Eugen
Problemy gotiky italske

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 15 14 05 016 9